الحداثة

حداثتنا الشعرية
مفهومها وإشكالاتها





محمد اسماعيل دندي

الحداثة

حداثتنا الشعرية

مفهومها وإشكالاتها

الحداثة

حداثتنا الشعرية

مفهومها وإشكالاتها

محمد إسماعيل دندي

الحداثة

حداثتنا الشعرية

مفهومها وإشكالاتها

تأليف: محمد إسماعيل دندي

الناشر: **دار معد**

للطباعة والنشر والتوزيع

سوريا ـ دمشق ـ الصالحية

تلفاكس: ٣٣٢٥٧٦١ ٠١١

ص.ب ١٠٨٧٧

الطبعة الثانية: ٢٠٠٨ / عدد النسخ ١٠٠٠

يمكن الإطلاع على كتب ومنشورات دار معد على صفحة الانترنت:

http://www.dar-maad.com

للمراسلة يرجى الإرسال إلى:

info@dar-maad.com

الإهداء

إليها

إلى روحها الطاهرة

إلى ابنتي التي رحلت إثر حادث أليم

إلى الزهرة التي قطفتها يد الموت قبل الأوان

إلى الدكتورة وعد دندي

التي دفنت معها كل سعادتي وأفراحي وآمالي

وإلى ابنتها الوحيدة.. شام

ذكرى أمّها.

مقدمة الطبعة الثانية
[نظرة عامة في الحداثة الشعرية]

صدر كتابي (الحداثة الشعرية) عام ١٩٩٦، وكانت بحوثه أعدت قبل ذلك بعدة سنوات، ومضى على تأليفه منذ ذلك الوقت حتى اليوم، ما يقارب خمسة عشر عاماً، وقرأه كثير من القراء المهتمين بالحداثة والشعر والنقد، وأثنى عليه أكاديميون وطلاب جامعات وقراء عاديون، وتبين لي أن الموضوعات التي تضمنها، مازالت حيةً ومطروحةً في الساحة الأدبية، وعولجت مرات كثيرة. وصارحني عدد من القراء والمتخصصين بالنقد، أن لكتابي هذا خصوصيته، فهو يجمع بين سلاسة العرض ودقة المعاني والمصطلحات، وما يكاد يترك ظاهرة فنية دون أن يوضحها بمثال، ويمثل لها بشاهد، ولكن ساحتنا الأدبية شهدت بعد ذلك ترجمات ودراسات تضمنت مفهومات ومصطلحات جديدة، كان أهمها مصطلح: (ما بعد الحداثة) وهو مصطلح يشير إلى مرحلة جديدة في تاريخ الحداثة ومسيرتها المتطورة دائماً، ونستطيع القول إن (ما بعد الحداثة) حداثة جديدة، وقد راجت – في الغرب – ثم نقلت إلينا، اتجاهات ومناهج فكرية وأدبية كثيرة يدفع بعضها بعضاً، وما يكاد أحدها أن يستقر ويعرف حتى يظهر اتجاه آخر ينقضه ويسير على أطلاله، وهكذا شاعت البنيوية وما بعدها، واللسانيات وفروعها، والتفكيكية والسيميائيات وعلم الدلالة وعلم النص وعلم الخطاب ونظريات القراءة والتأويل والتلقي، كما برزت أصداء لاتجاهات أخرى، كالنظرية

النسائية والماركسية الجديدة والتحليل النفسي والأنتربولوجي والمادية الثقافية والتاريخية الجديدة، ونظرية ما بعد الكولونيالية، وخطاب الأقلية، وغيرها، وغيرها. وكان لكل منها في بلادنا متحمسون وأتباع ودعاة ومروجون، ولكن ما من اتجاه من هذه الاتجاهات نال حقه من البحث، أو أعطي ما يستحقه من التحليل، فهل تتسع صفحات الطبعة الثانية من كتاب (حداثتنا الشعرية) لإيلاج مثل هذه العناوين في طياته؟. في اعتقادي أن ذلك غير مسوغ، لأن تلك الاتجاهات تحتاج إلى كتاب جديد حول ما بعد الحداثة، وهو مشروع أخطط له وأحضر لتأليفه. وكل ما فعلته للطبعة الثانية تنقيح وتصحيح للأخطاء المطبعية التي ظهرت في الطبعة الأولى، وإضافة بحثين: أحدهما عن الشاعر الناقد خليل حاوي وتنظيراته النقدية، والثاني عن حداثة الشاعر محمد الماغوط، وفي هذه الإضافة إغناء لمضمون الكتاب وتوسيع لآفاقه ومحتوياته، وفوق ذلك كشفت في هذه المقدمة أبعاد الحداثة الشعرية في أدبنا العربي وآفاقها. وخلاصة ما رأيته وانتهيت إليه فيها أن الحداثة بخلاف كثير من الظواهر الثقافية التي تدعو إلى الحياد واللامبالاة، فهي تبدو ذات فعالية ناشطة؛ تستفز قوماً وتجذب آخرين، وتقسم الناس حولها بين عشاق معجبين وأعداء غاضبين، والذين يكونون أفكاراً عنها يتخذون مواقف مختلفة منها: سلبيةً حيناً، ومنحازةً حيناً آخر، وبغض النظر عن جذورها الفلسفية والمعرفية فإن لها امتداداتها وأطرها المتعددة: ففي الإطار العام تشمل الحداثة التطور الاجتماعي والحضاري والتكنولوجي والسياسي والاقتصادي والتعليمي. وفي إطار أضيق تشمل الحداثة الفنون على تنوعها من عمارةٍ وموسيقا وسينما وفنون تشكيلية ودراما تلفزيونية وغيرها. وفي إطار ثالث تشمل الحداثة الأدب على اختلاف أجناسه من رواية وقصة قصيرة ومسرحية، وفي مركز هذا

الإطار يستقر الشعر، وهو فننا العربي الأصيل وتراثنا الحي المستمر منذ خمسة عشر قرناً، فحبله السري ممتد من المهلهل وامرئ القيس إلى الجواهري وسعيد عقل وبدر شاكر السياب، ولهذا نقصر موضوعنا على الحداثة الشعرية دون غيرها من الفنون الأخرى انسجاماً مع خطة الكتاب ومحتوياته.

معالم الحداثة الشعرية عندنا:

كثيرة هي التعريفات التي حاولت مقاربة الحداثة الشعرية، جاهدةً في رسم حدود دقيقة وتخوم واضحة، ولكن معظمها لا يكاد يروي الغليل أو يشبع الفضول، فليس بينها تعريف جامع مانع لأنها بطبعها تؤثر العتمة والضباب والمادة الزئبقية، وخير من التعريفات وتحليلها مقاربة المعالم والصوى، وأبرزها في رأينا:

١. **تغييب الموضوع وإضماره:** فالشاعر الحداثي يجهل الموضوع أو يتجاهله، وحين يضع عنواناً لقصيدته، يكون الرابط بين النص والعنوان واهياً. كان الشاعر القديم يصرح بغرضه ويبوح بموضوعه.. فهو يمدح أو يصف أو يهجو، وكثيراً ما تذكر المناسبة في تقديم القصيدة، أما شاعر الحداثة اليوم فيضلل قارئه، ويدعه في فراغ.

٢. **الإبهام:** بعيداً عن الغنائية والدرامية.. فقد تخطت القصيدة الحداثية – في مرحلتها الأخيرة – الغنائية المسطحة، وتجاوزت الدرامية الموضوعية وتعدد الأصوات والمواقف التي عرفناها في قصائد السياب والبياتي وسائر الشعراء الرواد.

٣. **عدم القابلية للفهم المباشر:** فالقصيدة الحداثية كتبت لتخاطب الحدس وتمس المشاعر المبهمة دون إمكانية التحول إلى معان عقلية محددة يمكن استيعابها والتعبير عنها بمعان مجردة وخلاصات مكثفة.

٤. **خفوت الإيقاع الخارجي** الذي يتمثل في موسيقا الأوزان والقوافي، والاستعاضة عنه بما يسمى الإيقاع الداخلي، وهو عبارة مبهمة ومطاطة وملتبسة، والأساس الذي تتجلى فيه عملية الإيقاع الداخلي، هو التناسق بين مستويات مختلفة، داخل النص؛ مما لا يدخل في مفهوم الموسيقا بشكل مباشر.

٥. **الانحراف قليلاً أو كثيراً عن قواعد اللغة المألوفة** وتركيبيها النحوي المعتاد، والجنوح إلى الانزياحات اللغوية والاقترانات الغريبة وتغريب الشعر لإحداث الدهشة والمفاجأة.

٦. **كثافة التصوير والتجسيد والتمثيل** وابتلاع النصوص والإشارات الثقافية، حتى إن النص القصير يتطلب منا قراءةً وتأويلاً وتحليلاً يبلغ أحياناً عدة صفحات. (هذه الصفة الأخيرة ليست عامة، ولا نجدها في كل قصائد الحداثة، وقد أخذت في المرحلة الأخيرة وعند شعراء التسعينات وبداية القرن الواحد والعشرين بالتلاشي).

٧. **التجريد** بمعنى البعد عن الوصف الحسي للأشياء، والتهويم في ضباب الفكر المجرد، والتغلغل في عتمة المشاعر الغامضة (ما من شاعر يعد نفسه حداثياً يمكن له أن يصف الناعورة أو القطار أو الثلج وصفاً يحدد معالمه المرئية والمسموعة).

إن النظر الفاحص لهذه المعالم، والنظرة التاريخية لتطور الشعر الحداثي، يدلان على أن الحداثة ذات طبيعة زئبقية متحركة؛ فكلما وقفنا على نقطة على خط مسارها، وجدناها تتحرك إلى نقطة أخرى، فالشاعر بدر شاكر السياب، كان في مرحلة من مراحل التاريخ الأدبي، قمة من قمم الحداثة، وبعد وقت غير طويل، انخفضت أسهم الحداثة عنده وقل رصيده الشعري منها، فشمخت إلى جانبه قمم حداثة جديدة.

تلقي الشعر الحداثي:

من المسلمات التي لا جدال فيها ولا مراء في هذه الأيام على الأقل، أن تلقي شعر الحداثة أصبح عملاً شاقاً ونشاطاً مجهداً، وهذا أمر غريب، فالشعر فن، والفنون – عادةً – تخاطب شريحةً عريضةً من الجماهير، ويقترن تلقيها بالمتعة والشعور بلذة فنية راقية، ولكننا اليوم نواجه انحساراً واضحاً في حضور القارئ العام الذي يتلقى الشعر ويتمتع به، ونقصد بالقارئ العام، المثقف ثقافةً عامة غير اختصاصية كحملة الشهادات الثانوية والجامعية، وطلاب الدراسات العليا من غير المختصين بالنقد والأدب الحديث. وهكذا انحصر تلقي هذا الشعر في قارئ خاص مثقف وطليعي.. قارئ ناقد أو دارس طموح، ولكن هذا القارئ نفسه يجد أنه في ورطة لأنه – وهو يلاقي عسراً في تلقي هذا الشعر – لم يعد يتقبل النموذجات الشعرية السابقة غير الحداثية؛ فهو بين قديم لم يعد يرضيه ويشبع وجدانه، وحديث محصن بالعسر والمشقة.

أسباب العسر والمشقة في تذوق شعر الحداثة:

يمكننا إعادة هذا العسر وهذه المشقة إلى أسباب عديدة، منها **التحولات السريعة** في تطور الشعر العربي الحديث، التي طرأت عليه في القرن العشرين؛ ففي بدايته وأواخر القرن التاسع عشر بدأ التحول الإحيائي، وهو التحول الذي كان هدفه الأساسي بعث الشعر العربي مع انبعاث الأمة العربية، وبعد عقدين أو ثلاثة عقود ظهر التحول الرومانسي بمحاوره الثلاثة: المحور المهجري، ومحور مدرسة الديوان، ومحور جماعة أبولو، وكان هذا التحول مرتبطاً بمحاولة العرب اكتشاف الذات والتطلع في المرآة، وفي الخمسينات مع بداية المد القومي والتحرري، بدأت الحركة الثورية العنيفة للشعر العربي التي كسرت عمود الموسيقا للشعر

الموروث الموزع على شطرين متساويين وقافية موحدة، وسميت هذه الحركة باسم الشعر الحر أو شعر التفعيلة، وقد واكبت – في بعض مراحلها – زهو الانتصارات ونجاح حركات التحرر والاستقلال وارتفاع صوت العروبة والوحدة والنبرة الخطابية المتفائلة. ومع انتكاسة حزيران وانكسار الروح العربية وتمزق الخطاب القومي، ظهر التحول الرابع متمثلاً في قصيدة النثر التي كانت ثورةً أشد ضراوةً، وتحولاً أكثر جذريةً، وهي التي طمحت إلى الاستئثار بمصطلح الحداثة، ولكن زاحمتها قصيدة التفعيلة التي دورت الأبيات، وداخلت بين التفعيلات وتضمنت كثيراً من التجريد والإبهام والتشظي، فوقفت معها في صف واحد. إن هذه التحولات السريعة استطاعت آخر الأمر أن تمس جوهر الشعر وتغير أسسه، وتحول ذائقة متلقيه، فصار موقف الشاعر وموقف القارئ أيضاً بالغ الحساسية والتوتر. ومن العوامل الأخرى التي أدت إلى المشقة في تلقي الشعر: **شكل العلاقة وقلة التلاحم بين الماضي والحاضر**؛ فقد واجه الوعي الجمالي في الأدب، قطيعة حادة بين الأشكال الشعرية الحداثية والأنماط الشعرية السابقة، ولم يواجه تحولاً تدريجياً لمجرى العادة المألوفة في الشعر، فحدث نوع من الانفصام، ولون من التغريب شعر به عامة القراء. ومن تلك العوامل: **تقليص دور الذاكرة** لأن شعر الحداثة دمر – قاصداً متعمداً – وسائل حفظ الشعر وديمومته في الذاكرة، فقد نسف الأساس الإيقاعي للقصيدة، وأصر على تشتت الدلالة، فصارت الذاكرة غير قادرة على الحفظ مع أننا تعودنا أن نحفظ كثيراً من النصوص النثرية الطويلة – كالنصوص القرآنية وخطب نهج البلاغة والمقامات – لمحافظتها على الإيقاع أولاً ولأن خيطاً من المعاني المنطقية والذهنية يربط آخرها بأولها. ومن عوامل المشقة أيضاً **عجز المدرسين** عن تيسير شعر الحداثة لطلابهم، لأن الطلاب في الصف يريدون من مدرسهم

أفكاراً محددة ومعاني واضحة، والشعر الحديث يأبى كل هذه المتطلبات، فيكون موقف المدرس داعياً إلى الإشفاق حيناً، وإلى السخرية حيناً آخر. ويضاف إلى كل تلك العوامل اعتماد الحداثة الشعرية على مبدأ **الإيحاء** الذي يفترض أن الشاعر يسير ريع الطريق نحو الهدف بينما يسير القارئ بقية أرباع الطريق نحوه؛ ومن هنا يتعاظم دور القارئ في التعامل مع هذا الشعر.

مقترحات النقاد لتذليل الصعوبات:

يقترح بعض النقاد إعداد المتلقي وتأهيله لتذوق شعر الحداثة عن طريق الممارسة والقراءة المكررة والإطلاع على دراسات النقاد المعروفين بتعمقهم وسعة ثقافتهم وإطلاعهم؛ فخبرة المتلقي تقوم على كفاءته في إدراك مستويات القصيدة وخبرته مع نصوص مماثلة، إن قصيدةً حداثيةً معينة، يقرؤها من لم يمارس التواصل مع الشعر الحداثي من قبل، سيتخذ منها موقفاً معادياً جداً، ويقرؤها قارئ آخر كون خبرة وذائقة، وامتص رحيق نموذجات سابقة من قصائد الحداثة، فيجد فيها ما لا يخطر على ذهن منشئها ومبدعها ذاته. ومن مقترحاتهم أيضاً المراس والتمرن على (التأويل)، فهذا الشعر الحداثي يتم تلقيه بالحدس والتأويل، لا بالفهم والفكر المنطقي والتحليل؛ فكل صورةٍ فيه ترمز لأشياء أخرى، وكل عبارة لها معنى ظاهر ومعنى باطن، وعلى القارئ أن يبحث عن المعنى الباطني، ويتلمسه بين السطور، وقد تعرض القصيدة الواحدة على مجموعة قراء أكفياء، فيقدمون لها تأويلات متباينة، فلا ينتقص ذلك من قيمة القصيدة، ولا من قيمة القراء؛ لأنهم يؤمنون جميعاً بأن للقصيدة الواحدة دلالات متعددة، وإيحاءات متباينة، وهذا أمر مفروغ منه في هذا الشعر.

دور النقد والنقاد:

يسلك النقاد طريقين مختلفين في التصدي للشعر الحداثي في هذه الأيام: بعضهم يجعل نقده إنشاء حراً، وتسحره «فتنة الألفاظ» فيكون كلامه إبداعا جديداً ونصاً فنياً يتكئ – مجرد اتكاء – على النص الأصلي، وبعضهم يرى للنقد مهمةً تنويريةً، وعليه أن يسد الفجوة بين الشعر الطليعي والقارئ العادي، بعد أن اتسعت هذه الفجوة، ويرى هؤلاء أن النقد يوضح ويبسط، ويلقي الضوء على المناطق المعتمة في النص الغامض، ويقدر بعد ذلك قيمته بين النصوص المعاصرة.

في الختام: في هذه المقدمة لم أتناول الحداثة تناولاً تفصيلياً، فموضع ذلك الكتاب كله، ولكنني استرسلت مع تداعيات الأفكار والهواجس، دون أن أطرح آراء شخصية جديدة، لقد استعرضت أفكاراً باتت معروفةً عند المختصين، وهي متناثرة في كتب النقاد الذين نظروا إلى الحداثة وما بعد الحداثة نظرةً شاملة، وحسبي أنني هيأتها وصغت كثيراً من عباراتها بأسلوب مبسط وعرض واضح يخاطب الأكثرية لا النخبة، والعامة لا الخاصة.

مقدمة الطبعة الأولى

يتضمن كتابي هذا، مجموعة مقالات وبحوث حول الحداثة الشعرية، تناولت فيها جوانب رئيسة في موضوع الحداثة: ذكرت أولاً بعض المفهومات الأولية التي تسهم في توضيح الموضوع، ثم أوضحت الأسس التي قامت عليها الحداثة في: تجليات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، والرؤيا في الشعر الحديث، والكشف واللغة في هذا الشعر، ثم التجديد ومفهومه وحركاته.

أما عن الإشكالات فقد توقفت عندها مطولاً في تتبّع ظاهرة الغموض، وأدونيس والمراجع الغربية، ومنطلقات الحداثة الشعرية عنده، وأصداء عالمية في شعره.

وقد توصلت خلال بحثي إلى نتيجة مؤداها أن حداثتنا العربية تتكئ على الحداثة الغربية اتكاءً كاد يفقدها أحياناً كثيرة، مصداقيتها وخصوصيّتها، وأنّ الرواد الذين كانوا متحمسين لها في البداية، أصيبوا بخيبة أمل كبيرة، عندما شاهدوا على الساحة الأدبية كثيراً من المدّعين والمزيّفين، الذين استغلوا المبادئ العامة التي بشّرَ بها الرواد، وقدّموا – تحت ستارها – نتاجاً سطحياً أو خالياً من مقومات الفن الأصيل، وزعموا أن هذا هو الشعر الحديث وتلك هي الحداثة في أرقى طموحاتها، وحسبنا توضيحاً لتلك الخيبة وتوكيداً لها أن نستمع إلى الشكاوي التي جهرت بها نازك الملائكة وأدونيس وغيرهما، يقول أدونيس: «المشكلة الآن في الشعر الجديد، لم تعد في النزاع بينه وبين

القديم، وإنما أصبحت في معرفة الجديد حقاً وتمييزه، فالواقع أن في النتاج الشعري الجديد، اختلاطاً وفوضى وغروراً تافهاً وشبْه أُمّيّةٍ، وبين الشعراء الجدد من يجهل حتى أبسط ما يتطلبه الشعر من إدراك لأسرار اللغة والسيطرة عليها، ومن لا يعرف من الشعر غير ترتيب التفاعيل في سياق ما، ومع ذلك يملأ كلٌّ منهم الجرائد والمجلات بتفوقه وأسبقيته على غيره، وبمزاعمه أنه نبيّ الشعر الجديد ورائده، بل إننا مع القائلين إن الشعر الجديد مليء بالحواة والمهرجين» /كتابه: زمن الشعر. ط٢. ص٢٣٦ - ٢٣٧/.

لقد وقف بعض شعراء الحداثة موقف المغالاة والتطرف عندما عكسوا تعريف الشعر القديم الذي لخصه قدامة بن جعفر بقوله (الشعر هو الكلام الموزون المقفى الدال على المعنى) فجعلوا من شعرهم كلاماً بلا وزن ولا قافية ولا معنى، إنه مجرد هلوسة وهذيان يزعمون أنهما من فيض العقل الباطن والأحلام، وقد فسحوا الدرب لخلخلة المعايير وضياع القيم واختلاط الجيد بالرديء وفساد الأذواق.

وإذا كنا نرفض التطرف والغلو، فإننا في الوقت ذاته نرفض التقليد والاجترار والتعبد للنماذج القديمة وتوثين الأسلاف، إننا مع التجديد والتطور، بشرط ألاّ يقتصرا على اللعبة الشكلانية في الشعر، فما من شعر عظيم يكون بلا معنى، وما من شعر عظيم يقوم على الوعظ والإرشاد والمباشرة أيضاً.

محمد إسماعيل دندي

صيف ١٩٩٤

تمهيد

١. الحداثة لغةً الجِدّة، والفعل حدَث نقيض قَدُم في المعنى، وكلمة حداثة هي مصدر الفعل، أما كلمة حديث فهي الصفة المشبهة المشتقة من الفعل حدث. فالحديث إذاً هو المتصف بالحداثة.

٢. الحداثة، اصطلاحاً، لها عدة معانٍ:

أ. معنى عام: يعني دخول الفرد أو المجتمع معترك العصر الحديث، مسلّحاً بكل العناصر والمقومات المادية والمعنوية التي تتسم بها حضارة هذا العصر: من علوم وآداب وفنون وتقنيات وآلات وأجهزة اتصال، إننا في عصر الإذاعة والتلفزة والطيارة والسيارة، والاتصالات السلكية واللاسلكية والأقنية الفضائية والحاسوب... إلخ.

أأ. معنى خاص: هو مواصفات محددة تتسم بها الفنون من رسم ونحت وموسيقا ومسرح ورواية وشعر، وتكاد تقتصر على ما ظهر في القرن العشرين أو ما ظهر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر على أبعد حد. في أوروبا بخاصة.

٣. الحداثة والمعاصرة: بالرغم من أن الزمن ملحوظ في مصطلح الحداثة إلا أن الجانب الأهم في الحداثة هو الخصائص والسمات الفنية سواء في مضمونها أم في شكلها، أما المعاصرة فعلى النقيض من

الحداثة، لأن الجانب الأهم فيها هو الزمن وإن لُحظت بعض المظاهر الفنية، ومن هنا نجد بعض المعاصرين تقليديين يجترّون ما تركه الأسلاف، فهؤلاء لا علاقة لهم بالحداثة برغم معاصرتهم.

٤. **الحداثة نسبية:** إذا وسّعنا قليلاً دائرة الحداثة، نجد أنها لا تخصّ عصرنا وحده، ففي مختلف العصور حداثات، وقد بلغ الصراع ذروته ـ على سبيل المثال ـ في العصر العباسي بين القدماء والمحدثين، وفي عصرنا هذا، بدأت الحداثة مع الرومانسيين العرب في تشعباتهم المختلفة (جبران من المهجر، وجماعة الديوان، وأبولو، في مصر) ثم انتقلت إلى الرمزيين اللبنانيين، وتجددت مع جماعة الشعر الحر (التفعيلة) ثم انتقلت إلى أصحاب القصيدة النثرية، ولعلها في الطريق إلى أشكال أخرى من الكتابة الأدبية والشعرية. فالحداثة نسبية ومتطورة وهي تتجاوز ذاتها باستمرار.

٥. **حداثتنا وحداثة الغربيين:** مع إيماننا بأن الحضارات أينما ازدهرت فهي نتاج جهود إنسانية مشتركة، وخلاصة لتراكمات معرفية وتكنيكية تطورت عبر العصور، وأسهم فيها كثير من شعوب الأرض، في مراحل مختلفة، مع إيماننا هذا، فإننا نعترف بأن الحضارة التي نعيشها اليوم، هي في خطوطها العريضة، غربية الطابع والسمات، ومن هنا كانت حداثتنا أيضاً في طابعها العام شبيهة بالحداثة الغربية، لأنها استمدت كثيراً من أصولها وفصولها من هناك، وإذا أراد أحد أن يعترض، فلنذكره على الأقل بأن المذاهب الأدبية التي ينتمي إليها معظم ما أنتجه أدباؤنا في هذا القرن، هي مذاهب غربية فالرومانسية، والسريالية، والواقعية الجديدة ـ كلها مولودة في القارة الأوروبية فكيف ننكر ذلك؟ ولماذا؟

من الممكن طرح سؤال آخر: أليس لحداثتنا أو المذاهب التي ذكرناها خصوصية معينة في بلادنا، وهنا يختلف الأمر ويسهل

الجـواب، إن انتقـال الخطـوط العريضـة والمفهومـات العامـة إلى أدبنـا، وعمليـة التمثـل لهـذه المفهومـات، بالإضـافة إلى الأوضـاع الاجتماعيـة والسياسية والمعرفية والخصائص الفنية والتقاليد الأدبية الخاصة بلغتنا، إن كـل هـذه العوامـل، تجعـل حـداثتنا بالتأكيـد ليسـت نسـخة «طبـق الأصل» للحداثة الغربية، فهناك فروق واختلافات يمكن الوقوف عندها ودراستها وتصنيفها ولكن هذا كله لا ينفـي «وحدة الأصول، والطـابع العام» بين الحداثتين، ممّا يسوغ الحديث عنهما معاً، ضمن المفهومات والمبادئ العامة كما ذكرنا.

٦. **إذا ضيّقنا دائـرة الحداثـة لنحـدد سماتهـا وخصائصـها** في الشـعر وحـده في كلمـات محـدودة فإننـا نقـول: إن الحداثـة تجريـب مسـتمر ومغامرة في الشكل لا تنتهي، إنها بحث دائب لإيجاد معنى لحياة فقدت لدى الحداثيين معناها، موضوعها المشاعر الغامضة التي لم تتجسد في فكـرة محـدّدة، ورايتهـا الـرفض والتمـزق والمأسـاة، رفـض للأشـكال الأدبيـة المتعـارف عليهـا ورفـض للواقـع والقـيم السـائدة، رفـض للنظـام والتسلسل والوضوح، وقد تلجأ إلى الغموض والإدهاش والغرابة والهلوسة والأحلام مما يخرجها إلى الهذر واللامعنى واللاهدف باسم تفجير اللغة، وهي تتجلى غالباً في قصيدة النثر، وأحياناً في شعر التفعيلة.

٧. كـثيراً مـا يحـدث تـداخل بـين الحداثـة في دائرتهـا الواسـعة والحداثـة في دائرتهـا الضـيقة كمـا حـدّدناهما في هـذا التمهيـد، وقـد أشـرنا إلى مـا نعـده توجهاً سـالباً في مسيرة الشعر العربي الحديث، ولم نجعل الحداثة حكم قيمة وإنما حكم تصنيف وتمييز.

٨. لقد وقفنا عند أدونيس وقفة مطوّلة لا لأنه من أهم رواد الحداثة الشعرية عندنا فحسب ولكن لأن معظم إشكالات الحداثة وسلبياتها ظاهرة في نتاجيه الشعري والنثري، أي الإبداعي والتنظيري.

تجليات الحداثة
في الشعر العربي المعاصر

تمهيد:

للحداثة معنيان، معنى زمني يقصد به العصر الذي نعيش فيه وما يتصل به من أحداث ومنجزات وخصائص، ومعنى فنّي يقصد به مجموعة سمات وخصائص في شكل الفن ومحتواه، إذا توفرت في عمل فني عُدّ حديثاً، ومن المفترض نظرياً أن يتطابق المعنيان، ولكن الواقع يختلف عن ذلك، فهناك أعمال فنية أو أدبية تم إنجازها في الفترة المعاصرة، لكنها من حيث المادة أو البناء، الشكل أو المحتوى، تنتمي إلى مراحل سابقة أو عصور قديمة، ولذلك تكون المعاصرة أشمل من الحداثة، ونحن نحاول تناول الحداثة من جوانبها المختلفة بادئين بينبوعها الغربي.

الحداثة الغربية

نشأتها:

تختلف آراء الباحثين حول نشأة الحداثة الأوروبية وتحديد تاريخها وتعريفها، فمنهم من يرجع بها إلى عصر النهضة (الأوروبية) وحركات الإصلاح الديني والثورة الصناعية الأولى، وعهد اكتشاف البخار

بوصفه قوة، واختراع الآلات، وما تبع ذلك من انفصال الدين عن الفن والسياسة، وقيام أنظمة ليبرالية، وصعود النظام الديمقراطي، وسيطرة العقلانيّة، وازدهار الكشوف النفسية حول الشعور واللاشعور. ومنهم من يرى أن الحداثة ترتبط بالعقد الخامس من هذا القرن، عند ابتداء الثورة الصناعية الثانية، وانطلاق أول قمر صناعي إلى الفضاء، وظهور السيبرنطيقا والتكنولوجية المتقدمة والمعامل المؤتمتة. لكنّ أرجح الآراء أن الحداثة الغربية ترجع إلى النصف الثاني من القرن الماضي، وتقترن بأسماء روادها من الأدباء المشهورين من أمثال: بودلير وإدغار ألان بو، ورامبو، ولوتريامون، وملارمه. وقد ذهب (ستيفن اسبندر) إلى أن الحداثة، انطلقت من عقالها، يومَ وجّه رامبو دعوته إلى الفنانين: «هيّا إلى الحداثة المطلقة» فكأنه قائد عسكري، يصدر أوامره إلى جيش من الشعراء والرسامين والموسيقيين، فيستجيبون لدعوته طائعين، وهكذا لاحت تباشير الحداثة في مواقف فردية لبعض الشعراء والفنانين، أو في تظاهرات جماعية تمثلت فيما عرف بالتكعيبية والمستقبلية والدادائية والسريالية... وغيرها، إن الحداثة منذ انطلاقها لم تتوقف عن التقدم والتطور، لأن أصحابها يعتقدون بالتجريب المستمرّ والثورة الدائمة، وإذا كان روادها قد وضعوا لها الخطوط العريضة، فإن خلفاءهم وأتباعم طالبوا بالتجاوز المستمر والتخطي الدائم.

تعريفها:

إن مصطلح الحداثة زئبقي مراوغ، ويصعب حصره في تعريف دقيق يكون جامعاً مانعاً يرضي أصحاب المنطق ويحقق مطالبهم في التحديد والتوضيح. ولهذا نميل إلى استعراض تعريفات متعددة يمكن لها أن توضح الجوانب المختلفة للحداثة سواء أفي أدبنا العربي أم في الآداب

الغربية وما سنقوله الآن ينطبق على الحداثتين: الغربية والعربية معاً، وإليك بعضها:

- يقول الدكتور عبد الله أحمد المهنا: «إن الحداثة وعي جديد بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية، والانسلاخ من أغلال الماضي والانعتاق من هيمنة الأسلاف، وهي استجابة حضارية للقفز على الثوابت، وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه التجارب الفنية السابقة، وهي سمة غالبة عند كثير من الأمم، وإن اختلفت في منطلقاتها ومرتكزاتها الأساسية، ولكن أهدافها تكاد تكون واحدة».[١]

- وتقول خالدة سعيد: «الحداثة وضعية فكرية إشكالية، تميز المنعطفات الكبرى في تاريخ الثقافات، فهي ترتبط بتزعزع صورة العالم في وعي الناس ضمن إطار حضارة ما، كنتيجة لتطور متسارع وشامل في المعارف بأسئلتها وأدواتها وأنماط الإنتاج، ومن ثمّ التصورات ومجمل العلاقات وما يفضي إليه ذلك، من تبدّل حيّز المعنى، وتغيّر خارطة المقدّس وسلّم القِيَم وطبيعة المعايير، وتُشكّلُ ردودُ الفعل والردودُ المضادةُ، والتوتراتُ والصراعاتُ عناصرَ ملازمةً لآلية هذا التطور وفقاً لمبدأ الجدل التاريخي».[٢]

- ويصفها أدونيس في (بيان الحداثة) بأنها: «لحظة التوتر أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها» ويضيف أيضاً في كتابه (صدمة الحداثة) بأنها «قد تولدت تاريخياً، من التفاعل والتصادم بين موقفين أو عقليتين في مناخٍ من تغير الحياة، ونشأة ظروف وأوضاع جديدة».[٣]

ولعلنا - من خلال هذه التعريفات - نقترب من مفهوم الحداثة وبعض ملابساتها وإشكالاتها استعداداً لمعالجة الحداثة العربية في الشعر بخاصةٍ.

الحداثة العربية

ترتد الحداثة العربية بمعناها العام وإطارها الشامل إلى حدثين هامين: الأول هو الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ – ١٨٠١) التي كانت سلاحاً ذا حدين بالنسبة للعرب، فمن جهة، كانت بداية التدخل الاستعماري الغربي في بلادنا، ومن جهة، كانت أول ضربة موجعة أيقظت العرب من سباتهم، وفتحت عيونهم على عالم متطوّر سبقهم بأشواط، فحفزتهم إلى التطلع نحوه والاستفادة من تطوره. والثاني هو قيام محمد علي الذي حكم مصر بين (١٨٠٥ –١٨٤٩) بمحاولة تحديث بلاده والنهوض بها، ولئن كان همه الأول تقوية الجيش وإنشاء دولة عسكرية قوية، لقد تبع ذلك توسُّعٌ في التعليم والتصنيع والاتصال بالدول الأوروبية. ولا أحد ينكر الدور الهام الذي قام به رفاعة الطهطاوي، في تعريف العرب والمصريين بجوانب من الحضارة الغربية، بعد أن أوفده محمد علي مع بعثة عسكرية مصرية ليكون مجرد شيخ وإمام وموجّه ديني لها. أما الحداثة بمعناها الأدبي وفي إطارها الشعري، فإن جذورها انبثقتْ أواخر القرن الماضي وأوائل القرن العشرين، وكان انبثاقها ناتجاً عن تفاعل عاملين هما حركة إحياء التراث العربي التي نشطت في مصر ولبنان، وعملية الاتصال بالثقافة والفكر القادمين من أوروبا منذ حين، وإذا كنا – في هذا البحث – نطمح إلى تحديد الخصائص الجوهرية لمعنى الحداثة الشعرية في أدبنا، فإن هذا يقتضي منا، أن نتتبّع الجذور الأولى لها، ولذلك نتعرض للإرهاصات الأولية التي بُنيت عليها الحداثة، آنَ بدأتْ تبرز في العقد الخامس من القرن العشرين.

إرهاصات الحداثة

إن ما نسميه إرهاصات الحداثة هنا، هو مجموعة الظواهر التي مهدت لشعر الحداثة في الخمسينات، وقد تكونت هذه الظواهر إما نتيجة لنشاطات فردية مستقلة، وإما نتيجة نشاطات شبه جماعية شاركت فيها بعض التجمعات الأدبية، على مدى زمني يمتد إلى أكثر من ثلاثة أرباع القرن، ابتداء من الربع الأخير من القرن المنصرم حتى منتصف قرننا الحالي، وسوف نتوقف قليلاً عند كل ظاهرة نعدها إرهاصاً بالحداثة ونجد لها رديفاً أو موازياً في الشعر الحديث وعند الانتهاء من قراءة البحث كاملاً، يستطيع القارئ أن يربط معظم الخصائص التي تفرد بها شعر الحداثة بمثيلاتها في الإرهاصات التي نستعرضها الآن. ومن بينها:

١ ـ الثورة على الوزن أو القافية: قام بها أو تحمّس لها ـ على الأغلب ـ أولئك الأدباء الذين اطلعوا على الشعر الغربي، بشكل مباشر، أو بشكل غير مباشر، عبر الترجمات، فوجدوا فيه كثيراً من الأشكال المتحررة من الوزن والقافية أو منهما معاً، وصادف هذا الاطلاع هوىً في نفوسهم ورغبة في التحرر أو التجديد، فظهر الشكل الأول الذي سمّوه (الشعر المرسل) وهو شعر يتحرر من القافية والروي الواحد المتكرر، ويحافظ على الوزن التقليدي للبحور، بما فيها من وحدة البيت واستقلال معناه، لكنه يجعل لكل بيت نهاية مختلفة عما قبله سواء من حيث حرف الروي أو من حيث حركة الإعراب، ومن أوائل الذين مارسوا هذا الضرب في وقت مبكر، الشاعر رزق الله حسون، عندما ترجم سفْر أيوب ونشره في ديوانه (أشعر الشعر) عام ١٨٦٧ في لندن، وسار على منواله بعدئذ، كل من أحمد

فارس الشدياق، وجميل صدقي الزهاوي، وعبد الرحمن شكري، وأحمد زكي أبو شادي، ولتوضيح هذا الشكل، نسوق بعض الأبيات من قصيدة (كلمات العواطف) للشاعر عبد الرحمن شكري المنشورة في ديوانه (ضوء الفجر) وقد جاء فيها قوله:

نرى في اليوم ما هو في أخيه ... كذاك حياة أبقار السواقي

ولولا عَصْب عينيها لكانت ... تعاني اليأس والسأم الدخيلا

ولولا خدعة الأمل المرجّى ... لأسلمنا النفوس إلى الحمام

وليس العيش إلا ما نعمنا ... به أيام نمرح في الشباب

فهذه الأبيات من البحر الوافر، لكن كل بيت ينتهي بروي مختلف، عما قبله أو بعده وقد ظلت الأبيات محتفظة باستقلالها وتفككها، ويبدو أن أصحاب الشعر المرسل كانوا يضيقون ذرعاً بالقافية وحدها، لا بالوزن، ولعلهم تأثروا ـ كما أشرنا قبل ـ بالشعر الغربي وتشجعوا بعد اطلاعهم عليه أو على الآراء المرتبطة به، على التحرر من القافية وكان نجيب حداد قد أشار إلى هذا النوع من الشعر في مقالة له مشهورة جاء فيها: «ثم إن عندهم (الغربيّين) نوعاً من الشعر يسمونه (الشعر الأبيض) وهو الذي لا يلتزمون فيه قافية، بل يرسلونه إرسالاً، ولا يتقيدون فيه بغير الوزن، وأكثر شيوع هذا النوع عند الانكليز، وعليه أغلب منظومات شاعرهم شكسبير».[٤] ويُعَدّ ميخائيل نعيمة – وهو من المطلعين على الثقافة الغربية في شرق أوروبا وغربها – من الثائرين على القافية، والداعين إلى تحطيمها والتخلص من أغلالها، وقد عبر عن ذلك في كتابه (الغربال) حين قال: «فلا مناص لنا من الاعتراف بأن القافية العربية ليست سوى قيد من حديد، نربط به قرائح شعرائنا، وقد حان تحطيمه من زمان»[٥].

ومن الأشكال الأخرى لثورتهم على الوزن والقافية، ما دعوه باسم (الشعر الحر أو الشعر المطلق) وهو غير الشّعر الذي أطلقَت عليه نازك الملائكة فيما بعد اسم الشعر الحر وإن تطابقت الأسماء، وهذا شعر، لا يلغي الوزن ولا القافية، ولكنه ينوعهما، فيمزج في القصيدة الواحدة، بين بحور متعددة، وقوافٍ متنوعة، وقد كتب أحمد زكي أبو شادي عدة قصائد من هذا النوع، وكذلك فعل الشاعر خليل شيبوب الذي ترك لنا قصيدة اهتم الدارسون بها بعد إهمالها أو عدم الاطلاع عليها مدة تقارب الأربعين عاماً، وهي بعنوان (الشراع) وقد أضاف الشاعر إلى جانب العنوان عبارة (شعر مطلق) وكان قد نشرها في مجلة أبولو، ثم أعيد نشرها في الهلال مرة، وفي الموقف الأدبي مرة أخرى، وكتب لها أحمد عبد المعطي حجازي دراسة هامة، وباستطاعتنا أن نكوّن فكرة عنها، من خلال اطلاعنا على شيء من بدايتها، حيث قال شيبوب:

١ ـ جلستُ ذاتَ مساءٍ مرسلاً بصري

٢ ـ إلى هذه الآفاق، وهي بواسمُ

٣ ـ وتُوقِد النارُ في عزمي وفي فِكَري

٤ ـ عواطفَ صدري، إنهنّ مضارمُ

٥ ـ هدأ البحر رحيباً يملأ العين جلالاً

٦ ـ وصفا الأفْق ومالت شمسه ترنو دلالا

٧ ـ وبدا فيه شراع...(٦)

ومن الواضح، أن الشاعر نوّع في الأوزان: فالأشطر /١ و٣/ من البحر البسيط والأشطر /٢ و٤/ من الطويل، والأشطر /٥ و٦/ من الرمل المجزوء أما الشطر /٧/ فإنه نصف بيت من الرمل أيضاً، وأما القوافي فقد تنوعت وكان بعضها متناوباً، وبعضها متعاقباً، وقد علق الحجازي

على القصيدة وعلى الشاعر بقوله: «فهو لم يكتف بالخروج على تماثل عدد التفعيلات في كل بيت، وبالخروج على وحدة القافية إلى القوافي المتعددة، بل خرج أيضاً على وحدة البحر، فأبيات القصيدة لا تنتمي إلى بَحْر واحد من بحور الشعر الستة عشرَ بل تنتمي إلى ثمانية بحور، هي البسيط والطويل والرمل والخفيف والرجز والكامل والمتقارب والوافر»[٧]

وإذا تأملنا الشكلين السابقين تأملاً نقدياً موضوعياً نجد أنهما لم يستطيعا بلوغ الجودة الفنية والمستوى التقْنيِّ الرفيع، ولذلك لم يجتذبا لهما أنصاراً يتابعون التجربة بحرفيتها. أما الشكل الثالث من أشكال الثورة على الوزن والقافية فهو ما عرف باسم (الشعر المنثور) وهو شعر لاوزن له، وكاتبه يستعمل القوافي أحياناً، ويتخلى عنها أحياناً أخرى، وهو يوزع كلامه على أسطر قصيرة أو طويلة، وكان أول الذين مارسوا هذا الشكل في بداية القرن العشرين، الكاتب المهجري أمين الريحاني، وقد ذكر في تقديم شعره المنثور، أنه تأثر بالشاعر الأمريكي (والت ويتمان) أما الذي أطلق عليه اسم الشعر المنثور من النقاد، فهو جرجي زيدان، حين تحدث عن شعر الريحاني المذكور في مجلة الهلال عام ١٩٠٥ وجاء مارون عبود بعده فأطلق على الريحاني لقب (أبي الشعر المنثور) ومن الأمثلة على شعره قوله يصف الثورة:

ويومها القطيب العصيب، وليلها المنير العجيب

ونجمها الآفل يحدج بعينه الرقيب

وطغاة الزمان تصير رماداً

وأخياره يحملون الصليب...[٨]

ونلاحظ - هنا - حرص الريحاني على القوافي، برغم تحرره من الأوزان، لكنه لا يحرص دائماً عليها ففي مقطوعة أخرى يحيّي بها مصر لا يهتم بالقافية إذ يقول:

أكبر الشرقيات الباسمات للدهر

وأحدث الشرقيات الناهضات

هي أول من حمل ميزان القسط

وأول من استرقّ العباد....[٩]

ولما كان الريحاني ضعيف الشاعرية في هذه الأبيات وغيرها، فإنه لم يستطع أن يؤثر في معاصريه ومَنْ جاؤوا بعده، كما فعل زميله جبران الذي كتب شعره المنثور في الفترة ذاتها، لكن شاعريته كانت أقوى، وموهبته - في هذا الميدان - أعظم، فأثّر أعظم التأثير في جيله وفي الأجيال العربية اللاحقة من الشباب، وقد أشاد به ميخائيل نعيمة في كتابه الغربال وفضل قصيدته النثرية التي خاطب بها الليل على كل ما كتبه شعراء عصره في هذا الموضوع، وأخذ كثير من الأدباء يرون أن الوزن ليس ضرورياً للشعر ولا وهو من مقوماته الجوهرية، حتى إن المنفلوطي - وهو كاتب أزهري - دعا في كتابه (النظرات) الذي صدر عام ١٩١١ إلى التحرر من الأوزان والقوافي وقال: «أيها القوم إن علماء الضاد الذين عرّفوا الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى، لم يكونوا شعراء ولا أدباء، ولا يعرفون من الشعر أكثر من إعرابه وبنائه»[١٠] ورأى أن الصورة في الشعر أهم مقوماته لذلك أضاف: «وعندي أن أفضل تعريف للشعر أنه تصوير ناطق، وما القافية والبحر إلا ألوان وأصباغ تعرض للكلام فيما يعرض له من شؤونه وأطواره التي لا علاقة بينها وبين جوهره وحقيقته»[١١] بل إن إبراهيم المويلحي وهو من الكتاب المحافظين أيضاً، يطالعنا بآراء تعد ثورية - بالنسبة للمرحلة التي ظهرت فيها والموقع الذي صدرت منه - فقد كتب مقالاً بعنوان جوهر الشعر نقرأ فيه قوله: «يوجد الشعر في المنثور كما يوجد في المنظوم، إذا نشأ عنه تأثير في النفس، ومثل ذلك ما نراه من الشعر في كلام البدوي وقد

سئل عن مقدار غرامه بصاحبته فقال: (إني لأرى القمر على جدارها أحسن منه على جدران الناس) وكقول الآخر: (مازلت أريها القمر حتى إذا غاب أرتنيه) ومن الموزون ما ليس بشعر كما نراه في كثير من القصائد التي يقيّد فيها أربابها ألفاظاً بقيود الوزن، كما يتوضح ذلك جلياً في أشعار المتون، التي ربطوا بها قواعد العلوم بالوزن ليسهل حفظها، وسواها من نظم الشعراء الذين لم يكمل الاستعداد في نفوسهم لسطان الشعر»[١٢] وأدى ظهور هذه النظرات والأفكار بالإضافة إلى النموذجات الشعرية التي قدمها جبران، إلى شيوع الشعر المنثور وظهوره على صفحات بعض المجلات مثل (أبولو) أو في دواوين مستقلة، كما في ديوان (صدى أحلامي) للشاعرة جميلة العلايلي التي توزع نتاجها بين شعر منظوم وشعر منثور، ومن شعراء هذه المرحلة حسين عفيف الذي أكثر من قصائد الشعر المنثور في مجلة (أبولو) كهذه المقطوعة بعنوان (القمر):

أخيالٌ حالم ضوءُك يا قمر؟

فيم يسبح تفكيرك؟ وبم يا ترى تهمس بك:

أحلامُك، دعتُك، شحوبُك، ابتسامتُك؟

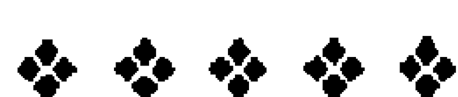
إغراقك كل هذا يوحي إليّ يا قمر بأنك حالم...[١٣]

ولا بد من التنويه ـ هنا ـ بأن في كتب الرافعي (أوراق الورد، رسائل الأحزان، السحاب الأحمر، حديث القمر) كثيراً من الشعر المنثور، وإن لم يطلق عليه صاحبه هذا الاسم. وأخيراً هناك شعراء لم يشاركوا في ثورة الأوزان والقوافي، بمثل هذه الجرأة، لكنهم عبّروا عن تمردهم النسبي عليهما، بكتابة (المقطعات) المؤلفة من ثنائيات أو مخمسات أو موشحات أو مسمطات أو رباعيات، مع شيء من الحرية الشخصية في التحرّر من نماذجها التقليدية المعهودة، وباختصار فإن هؤلاء كانوا

يميلون إلى التخلص من سلطان القافية والروي الواحد، بتنويعات وَزْنيّة كثيرة، نجد أمثلة لها عند العقاد والمازني وشعراء أبولو وشعراء المهجر، وشعراء الأجيال اللاحقة كالأخطل الصغير، وعمر أبي ريشة وغيرهما، ومن أمثلة هذه المقطعات قول العقاد في إحدى قصائده:

بُنيّة ما صنعتِ جزاك ربي ... بجبٍّ في مشيبك مثل حبي

لقد غيرتني حتى لوَ انّي ... أرى قلبي إذن لجهلت قلبي



سليني كيف كنتُ وكيف صرتُ ... وقولي ما صنعتِ وما صنعتُ

قدرت على الحوادث بعد لأيٍ ... وها أنذا، كأني ما قدرتُ[١٤]

وقول إبراهيم ناجي من خلال تنويع آخر، في قصيدة (العودة):

هذه الكعبة كنا طائفيها ... والمصلين صباحاً ومساءَ

كم سجدْنا وعبدنا الحسن فيها ... كيف بالله رجعنا غرباءَ؟[١٥]

ولا جدوى من كثرة الأمثلة، أو من الوقوف عند تفصيل التنويعات وما تشتمل عليه من قوافٍ متعاقبة وأخرى متناوبة، وما إلى ذلك. المهم هو العبرة من كثرة الأشكال، وهي أن التذمر من القافية، أو منها ومن الوزن كان حالة عامة انعكست على معظم الشعراء الذين ظهروا في النصف الأول من هذا القرن، على تفاوت في شدة التذمر.

ومن إرهاصات الحداثة الأخرى:

٢ - **الثورة على الأغراض الشعرية التقليدية:** كالمدح والهجاء والرثاء والغزل. فلم تقتصر محاولات التجديد التي مهدت للحداثة، على الأوزان والقوافي، وإنما شملت الثورة على الأغراض الشعرية التقليدية وقد مرت عليها القرون، وطال عليها الزمن، ولعل القارئ يُفاجَأُ، إذا عرف بأن

(شوقياً) ـ وهو رأس الاتباعية ـ كان أول من احتجّ على تلك الأغراض، ففي المقدمة التي كتبها لديوانه (الشوقيات) الصادر عام ١٨٩٨، انتقد الشعراء القدامى الذين «مارسوا الشعر فناً على حدة، واتخذوه حرفة، وتعاطوه تجارة، إذا شاء الملوك ربحت، وإذا شاؤوا خسرت»[١٦] واستثنى منهم العباس بن الأحنف، وابن خفاجة شاعر الطبيعة والبهاء زهير... ثم أعلن رأيه الشخصي في الموضوع فقال: «والحاصل أن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجل عنها ويتبرّأ الشعراء منها، إلا أن هناك ملكاً كبيراً ما خلقوا إلا ليتغنوا بمدحه، ويتفننوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب، آخذين منه بكل نصيب، وهذا الملك هو الكون، فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى، يقلب إحدى عينيه في الذرّ، ويجيل أخرى في الذرى، يأسر الطير ويطلقه، ويكلم الجماد وينطقه»[١٧] ويتساءل بعد ذلك: «أو لم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية، أن يحيا المتنبي مثلاً حياته العالية التي بلغ فيها إلى أقصى الشباب ثم يموت عن نحو مئتي صحيفة من شعره، تسعة أعشارها لمدوحيه، والعشر الباقي ـ وهو الحكمة والوصف ـ للناس»[١٨] لكن ثورة شوقي هذه، تبددت سريعاً، فتحول إلى شاعر بلاط، وتخلى عن طموحه إلى التجديد الشعري ـ مؤقتاً على الأقل ـ وممن تابعه في ثورته، نظرياً أيضاً، حافظ إبراهيم الذي رأى في متابعة تلك الأغراض واستمرارها ذلاً للشعر وخيبة للشعراء، فقال في ثورة غضبه:

آن يا شعر أن نفك قيوداً ... قيّدتنا بها دعاة المحالِ
قد أذالوك بين أنسٍ وكأسٍ ... وغرام بظبيةٍ أو غزال
ونسيبٍ ومدحةٍ وهجاء ... ورثاء وفتنة وضلال[١٩]

لكن حافظاً أيضاً، لم يستطع التحرّر إلا قليلاً من تلك الأغراض،

وكانت المهمة ملقاة على أكتاف فئةٍ أخرى من الشعراء، هي شعراء المهجر الذين تمردوا على الأغراض التقليدية نقداً وإبداعاً، فجعلوا الشعر تاملاً وتعبيراً عن تجارب ذاتية وتصويراً للطبيعة، هذا جبران في مقالته الثائرة (لكم لغتكم ولي لغتي) يكتب قائلاً: «لكم منها الرثاء والمديح والفخر والتهنئة، ولي منها ما يتكبر عن رثاء من مات وهو في الرحم، ويأبى مديح من يستوجب الاستهزاء، ويترفع عن هجو من يستطيع الإعراض عنه، ويستنكف عن الفخر»[20] وممن نسجوا على منوال جبران في ثورته العنيفة، ميخائيل نعيمة في كتابه الغربال، حيث رفض تلك الأغراض وسخر ممن يتمسكون بها، وقد ظنّ بعض الشعراء أن التجديد يعني وصف الطائرات والكهرباء والغازات السامة وكرة القدم وحدائق الحيوانات وغيرها من مظاهر العصر الحديث، لكن نعيمة في (غرباله) والعقاد في كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي) صحّحا لهم أخطاءهم، وبيّنا بجلاء، أنّ التجديد ليس في موضوعات الشعر، ولكن في رؤية الشاعر وطريقة تعبيره.

من الإرهاصات الأخرى للحداثة الشعرية ما يمكن تسميته بالنظر إلى:

٣ ـ **بناء القصيدة ووحدتها:** فمن المعروف في تاريخ الشعر العربي القديم أن الشعراء والنقاد، كانوا ينادون بوحدة البيت الشعري واستقلال معناه لفظياً ومعنوياً، وإذا كان بعضهم قد افتخر بأنه يقول البيت وأخاه بينما غيره يقول البيت وابن عمه، فإن هذه اللفتات الجزئية لم تترجم إلى ما نسميه اليوم بوحدة القصيدة، وأقصى مطالب علماء البلاغة (حسن التخلص) للانتقال من غزل إلى مديح أو ما شابه ذلك من أغراض، أما في العصر الحديث ـ وبعد اتصال أدبائنا بالآداب الغربية ـ فقد بدأ الاهتمام بالترابط والتماسك بين الأبيات، وقيام القصيدة على

وحدة فنية، كان من أوائل الممهدين لها الشيخ نجيب حداد المتوفى عام ١٨٩٩، ففي مقالته الهامة التي وازن فيها بين الشعر العربي والشعر الأوروبي، كتب حول فكرة الوحدة قائلاً: «لكنهم يخالفون العرب، بأنهم يصلون بين البيت الأول والثاني، في المعنى واللفظ جميعاً، بأن يجعلوا الفاعل قافية للبيت، ويضعوا مفعوله في أول البيت التالي بحيث يضطر القارئ له ألا يقف عند القافية، بل يصلها بما بعدها في الإلقاء... وبخلاف ذلك العرب، فإن هذا يعد عندهم من العيوب، ولا يتسامحون بوقوع شيء منه في أشعارهم، ولو وقع في كلام أفحل شعرائهم، كالنابغة الذبياني حيث يقول:

وهم وردوا الجفار على تميم　　　وهم أصحابُ يومِ عُكاظَ إني

شهدتُ لهم مواقف صادقاتٍ　　　شهدْنَ لهم بصدق الود مني»[٢١]

وكما قال الحداد، فالعرب ينتقدون النابغة لأنه جعل إن واسمها في آخر البيت الأول وجعل خبرها في أول البيت الثاني، فربط بين البيتين هذا الربط الذي يدعونه (التضمين) وهو أحد عيوب الشعر القديم، وذلك يؤكد حرصهم على استقلال كل بيت بنفسه، وهذه المقالة وأمثالها، بالإضافة إلى الاطلاع المباشر على الشعر الأوروبي، شجعت الشعراء منذ القرن الماضي، على وصل الأبيات ببعضها وجعلها متسلسلة في اللفظ والمعنى، وهذا جانب هام من جوانب الوحدة الفنية في الشعر، ومن الذين استجابوا لهذه الملاحظة وأفادوا منها الشاعر الياس فياض، فكتب عام ١٨٩٧ قصيدة رجزية تخالف المقاييس العربية وتجاري المقاييس الأوروبية، ومن أبياتها:

لكنْ أردْتُ أن أقولْ　　　إنّ الفتى طبعاً يميلْ

إلى الجديـــد، والمــــلا   مــن امــرئ القـيس إلى
ذا العصـــر، لم يجـددوا   نظمـــاً، ولكـــن قلـدوا
مَـــنْ قبلــــهم...(٢٢)

وأتـى بعـد حـين خليـل مطـران، ثـم عبـد الـرحمن شـكري والعقـاد، فتحدثوا عن ضرورة الوحدة الفنية في القصيدة، واستنكروا النظر إلى أبياتها مستقلاً أحدها عن بقيّة الأبيات ومجمل القصيدة، وقد تباين فهمهم لمعنى الوحدة مترجّحاً بين وحدة الموضوع، وحدة الغرض، وحدة الانطباع، الوحدة العضوية... إلخ، والمهم أن موضوع الوحدة ـ منذ ذلك الوقت ـ اعتُبر مقياساً نقدياً تقاس به جودة القصيدة وفنّيّتها.

٤ ـ طرائق تعبير جديدة: دخلت في تركيب القصيدة بعض طرائق التعبير، مهدت لمرحلة الحداثة، من بينها: الخروج قليلاً من دائرة الشعر الغنائي إلى دائرة الشعر القصصي، وكان شوقي من السباقين في هذا الميدان فنظم بعض الخرافات على طريقة لافونتين، وجعل شخصياتها من الحيوان ليقدمها كحكايات للأطفال، تهدف إلى الوعظ والتعليم، ونظم أحداثاً تاريخية حاول أن يحاكي بها فكتور هيجو، وجاء خليل مطران فوسّع الدائرة وأكثر من القصائد القصصية تاريخية وعاطفية واجتماعية، وحاول الدخول في إطار الملحمة الشعرية، وانفتح الباب على مصراعيه بعد شوقي ومطران، لإدخال القصص كوسيلة تعبيرية في الشعر، ومما يتصل بذلك: استخدام الاساطير والتراث الشعبي في النثر وفي الشعر، ففي الشعر نجد العقاد يستمد، من قصص ألف ليلة وليلة، شخصية شهرزاد، ويجعلها موضوعاً لقصيدته (شهرزاد أو سحر الحديث) وقد نشرها في ديوانه الذي صدر عام ١٩١٦، ومما قال فيها:

عرفَـتْ طِـبَّ دائـه شـهرزادُ   فدعتـه، وهـو الشـقيّ، سـعيدا

فألانتــه بالمقــال، فأصــغى   ومن القول ما يلين الحديدا[٢٣]

وفي المهجر، نجد نسيب عريضة يدخل الأسطورة في قصيدته (نار إرم) كما يستخدم الشخصية التاريخية قناعاً له في قصيدته (احتضار أبي فراس) وتثير الاساطير انتباه أبي شادي فيستخدمها على نطاق واسع في شعره ويملأ دواوينه بأسماء الشخصيات الأسطورية المستمدة من اليونان والرومان ومصر القديمة، ويتأثر الشابي قليلاً بهذا الجو، فيدخل الأسطورة على نطاق ضيق في شعره، كما في قصيدته (بروميثيوس أو نشيد الجبار) لكن أمهر من استخدم الأساطير قبل شعر الحداثة الياس أبو شبكة، كما في ديوانه أفاعي الفردوس، حيث يستمد أساطيره من التوراة (العهد القديم) كقصيدتيه الرائعتين (شمشون) و(سدوم) يقول في قصيدته الأولى:

ملّقيه بحسنك المأجور   وادفعيه للانتقام الكبير

إن في الحسن يا دليلة أفعى   كم سمعنا فحيحها في سرير

أسكرت خدعة الجمال هرقلاً   قبل شمشون بالهوى الشرّير

ملقيه، فالليل سكرانُ، واو   يتلوى في خدره المسحور...[٢٤]

في هذه الأمثلة وغيرها، نجد أن الأساطير قد دخلت في وقت مبكر إلى شعرنا العربي، وإن كان توظيفها غالباً، سردياً، لا درامياً ولا إيحائياً كما يريد أصحاب الحداثة، على أن هناك طرائق تعبيرية أخرى، مهدت للحداثة كاستخدام الرؤى والأحلام في الشعر، وقد أدخلها الشعراء المهجريون إلى شعرنا، وشاركهم في سبقهم الشاعر عبد الرحمن شكري، ومن الأمثلة على امتزاج الرؤى بالكوابيس، ما نجده في قصيدته (حلم البعث) التي قال فيها:

وقام حولي من الأموات زعنفةٌ هوجاء، كالسيل، جمٌّ لجُّه، عرِمُ
فذاك يبحث عن عين له فقدت وتلك تُعْوِزها الأصداغُ واللّحَمُ
وذاك يمشي على رِجْلٍ بلا قدمٍ وذاك غضبانُ: لا ساقٌ ولا قدَمُ

وأخيراً، تطورت اللغة الشعرية تطوراً كبيراً، فاختفت الألفاظ الغريبة، ودخلت لغة الحياة المألوفة، واتسع المعجم الشعري حتى طال المفردات السياسية والاجتماعية والعاطفية، وفي أواخر هذه المرحلة، زاد التجريب في العروض والأوزان، وعمد بعض الشعراء إلى بناء القصيدة على أساس التفعيلة الواحدة، لا البيت التام المنتظم، فتفاوتت أطوال الأبيات وعدد التفعيلات في كل بيت، ويمكن الاعتراف بإسهامات كثيرة لنسيب عريضة، وفوزي المعلوف، وعلي أحمد باكثير وفؤاد الخشن ولويس عوض وغيرهم ممن مهدوا لشعر التفعيلة في الشعر الحديث، وبخاصة أن الإرهاصات السابقة تفاعلت مع زيادة الاتصال بالشعر الغربي وجرت تغيّرات سياسية واجتماعية في الوطن العربي والعالم، فكانت كلها تهيئة وإعداداً لمرحلة الحداثة الشعرية التي تبلورت بعد الحرب العالمية الثانية ـ أو بعد نكبة فلسطين عام ١٩٤٨، على وجه التحديد ـ فماذا تضمنت هذه المرحلة، وما هي خصائصها؟

مرحلة الحداثة

برزت على ساحة الوطن العربي، منذ خمسينات هذا القرن، وحتى أيامنا الحاضرة في العقد الأخير منه، ثلاثة أنماط من الشعر: **الأول** هو الشعر العمودي الموروث، الذي تنقسم فيه الأبيات إلى شطرين متساويين، وتنتهي بروي واحد، ويتفرع عنه شعر المقاطع، أو الشعر

الذي يتخذ شكل الموشحات أو ما هو شبيه بها، هذا النمط، لا يدخل في باب الحداثة التي نتعرض لها. النمط الثاني هو شعر التفعيلة الذي أطلقت عليه نازك الملائكة اسم الشعر الحر، فشاع هذا الاسم، ثم تراجع بعد ذلك، وحل محله اسم الشعر الحديث أو شعر التفعيلة، وهذا النمط أساسي في شعر الحداثة الذي نتحدث عنه. النمط الثالث هو قصيدة النثر، التي تتحرر من الوزن والقافية جميعاً، وتعتمد على الموسيقا الداخلية للكلمات والعبارات، وقد تستخدم فيها بعض القوافي أحياناً، وتعد شكلاً متطوراً عن الشعر المنثور الذي عرفناه في المرحلة السابقة، وتتميز عنه بما فيها من بناء فني ووحدة عضوية وإيجاز وتوهج، ومن أشهر روادها أدونيس ومحمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ، هذا النمط من صميم شعر الحداثة أيضاً.

خصائص الحداثة والشعر الحديث

إن لحداثة الشعر العربي المعاصر الذي نتحدث عنه (شعر التفعيلة وقصيدة النثر) منطلقات أساسية، لابد من التريث لتحديدها، أولها التأكيد على تمثل الشاعر لروح عصره، واندماجه في أحداثه وتفهم الأفكار والقيم التي تحكم هذا العصر سواء أدت به إلى السخط والألم واليأس أو انتهت به إلى التفاؤل والثقة والأمل، وثانيها تفهُّم العلاقة مع الماضي وما يحمله من تراث تفهماً قائماً على رؤية عميقة وشاملة تمكنه من التمييز بين النسغ والقشور فيرفض كل ما هو عرضي وشائه ويقبل كل ما هو جوهري جدير بالبعث والإحياء، وثالثها الانفتاح على النظريات الجمالية والفنية التي كانت قاعدة لانطلاق الفنّ الحديث بعامة، والشعر بخاصة، وبعد الإطلاع على هذه المنطلقات يمكن لنا أن نتقدم خطوة أخرى إلى الأمام فنقول باختصار إن الكلام

عن الشعر الحديث يعني بوضوح كلاماً على موقف الشاعر من الحياة من جهة وعلى لغة فنية يعبر فيها عن ذلك الموقف من جهة ثانية، إن الموقف الشعري هو رؤيا شمولية تحيط بأبعاد الزمان الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل، وهو رؤيا حركية مرنة تحتضن حركة الواقع التاريخي وترتبط بخط الصيرورة والتجاوز، وهو رؤيا جمالية ذات هوية فنية يتحول فيها الفكر النظري التجريدي إلى صور وأحداث حسية تجسد الفكر وترمز إليه بإيحاءات فنية جمالية، ولنقف الآن عند أهم الخصائص المميزة لشعر الحداثة:

١ ـ رفض التجريد والتقرير والمباشرة والخطابية، وإحلال التعبير بالصور محل تلك الصفات، وقد اتفق معظم النقاد والشعراء الذين تناولوا الشعر الحديث بالتنظير أو النقد أو إعلان البيانات ـ اتفقوا على أن التجريد والتقرير والمباشرة والخطابية، ليست من التعبير الشعري في شيء، بل إنها ضد الشعر وعكسه. وفي كتابات يوسف الخال، إيليا حاوي، نذير العظمة، محمود أمين العالم، غالي شكري، رجاء النقاش، عز الدين اسماعيل، إحسان عباس، وغيرهم تأكيد على التعبير بالصور سواء أرادوا بها الصور الجزئية المتتابعة التي تتوالى كما في عملية (المونتاج) التلفزيوني أو السينمائي أم قصدوا الصور الكلية التي تقوم على خلق شخصيات أو مواقف لتكون بديلاً موضوعياً للفكرة والعاطفة اللتين يريد الشاعر أن يعبّر عنهما أو يوحي بهما، فمن الأمثلة على الصور الجزئية المتتابعة قول بلند حيدري في قصيدته (حلم في أربع لقطات):

ـ لقطة أولى ـ

تفترش الشاشة عينان

انفرجت شفتان

ابتسمت

لمعت عدة أسنان

ويغور اللون الأخضر في كل الألوان

- لقطة ثانية -

رجْلان تجوسان الليل بلا صوت

الظلمة توحي بالموت

تلتمع السكين

تتجمع في النصل رؤى لسنين وسنين

وبلا صوت

تنطبق الشفتان

ما من أثر للقبلة في الفم

لا شيءَ سوى قطرة دم

ويغور اللون الأحمر في كل الألوان (٢٥)

فهو يقدم لنا مشاهد من انعدام الأمن، وتعرض الإنسان للاغتيال والموت وسحق مظاهر الجمال والخير بأيدي الأشرار وعوامل الانتقام، وفي تناقض اللقطتين الأولى والثانية، وفي تتابع الصور، وانقلاب اللون الأخضر في نهاية اللقطة الأولى إلى اللون الأحمر في نهاية اللقطة الثانية إيحاءٌ بكل تلك المعاني التي أشرنا إليها، ولا يخفى أن الصور المتتابعة (مونتاجياً) استطاعت أن توحي بذلك. أما عن الصور الكلية، فإننا نقدم المثال التالي من شعر ممدوح عدوان في قصيدته (استكشافات عربية - مقطوعة الغريب):

قاتلَ حتى ظل وحده

قاتل حتى النبضة الأخيرة

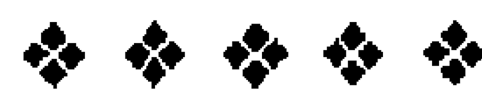
مدافعاً عن قرية صغيرة
أحبَّها، وما رأى من قبل فيها حَجَرا
قاتل، خطوة فخطوةً
وطلقة فطلقةً
وهو يعود القهقرى
يمد كفه فلا يرى لظهره جدارْ
وحينما هوى رفاقهُ
وضاق حوله الحصارْ
ولم يجد لظهره جدارْ
أسند ظهره إلى ذراعه
ثم ارتمى
وفمه معبّأٌ دَمَا
وفوق وجهه تراكم الغبار(٢٦)

إذ يصور لنا ممدوح مقاتلاً شجاعاً ظل يقاتل حتى استشهد في أرض المعركة. ومن الأدلة على الاهتمام بالتعبير التصويري كثرة الكتب والبحوث التي انتشرت في الفترة الأخيرة حول الصورة وأنواعها وتشكيلها وأهميتها ووظيفتها في الشعر العربي الحديث، ومع ذلك فإن كثيراً من الشعر الذي يُنْشر لايزال يقوم على التقرير أو التجريد أو الخطابية.

٢ ـ النزعة الدرامية: لئن وجد الشعر القصصي طريقه إلى الشيوع في النصف الأول من هذا القرن، لقد أخذت النزعة الدرامية تظهر مع ظهور الشعر الحديث بعد الحرب العالمية الثانية، وهي تنسجم مع فلسفة هذا الشعر الداعية إلى التعبير بالصور الحسية المجسمة، وتمثلت هذه النزعة بمظاهر كثيرة، منها الاستعانة بالعنصر القصصي مع الحفاظ على

التكثيف والتوتر دون السرد النثري المسهب، ومنها خلق شخصيات درامية خلقاً موضوعياً، إما أن يبتكرها الشاعر ابتكاراً مستمداً ملامحها الأساسية من الحياة، وإما أن يستمدها من التراث بمعناه الواسع: التاريخ، والأساطير، والتراث الشعبي، والكتب الدينية، والمقاومة الوطنية، وحياة الأنبياء والمتصوفة، وقد يتخذ أقنعة أو مرايا من شخصيات معاصرة أو أسماء مدن أو أنهار، ويستدعي خلق هذه الشخصيات أو الإيحاء بها شيئاً من الحوار الجانبي، أو الحوار الداخلي وهكذا تتعدد الأصوات في القصيدة التركيبية الحديثة، وتتداخل فيما بينها، وقد لا تتحدد بسهولة، فيحدث ضرب من الغموض في هذه الحالة. ومن الأمثلة على النزعة الدرامية بصورتها البسيطة الواضحة قول أدونيس في قصيدته (العصر الذهبي) وهذا عنوان ساخر يتناقض مع محتوى القصيدة:

- «جُرّه يا شرطيّ...»
- «سيدي أعرف أن المقصلةْ
بانتظاري
غير أني شاعرٌ أعبد ناري
وأحب الجلجلة»
- جُرّه يا شرطي
قل له إن حذاء الشرطي
هو من وجهك أجمل.»



آه يا عصر الحذاء الذهبي
أنت أغلى، أنت أجمل.(٢٧)

فالتشخيص هنا واضح، والحوار بين الشخصيات، ثم التعليق الأخير

الذي يشبه صوت (الكورس) في المسرحية، كل ذلك عناصر درامية بارزة، ولكن القصيدة الدرامية، قد تكون أكثر تعقيداً وتداخلاً، وتشتمل على السرد والتعليق والمونولوج الداخلي... إلخ... كما في قصيدة محمود درويش (سرحان يشرب القهوة في الكافتريا) مثلاً، إذ يقول فيها:

يجيئون، أبوابنا البحر، فاجَأنا مطرٌ، لا إله سوى الله.
فاجأنا مطرٌ ورصاصٌ. هنا الأرض سجّادة، والحقائب غربةْ!

....

سرحانُ هل أنت قاتل؟
ويكتب سرحان شيئاً على كمّ معطفه، ...
ما اسمك؟ - نسيت. وما اسم أبيك؟ - نسيت.
وأمك؟ - نسيت. وهل نمتَ ليلة أمس؟
- لقد نمتُ دهراً. حلمتَ؟ - كثيراً. بماذا؟
- بأشياء لم أرها في حياتي.
وصاح بهم فجأة:
- لماذا أكلتم خضاراً مهربة من حقول أريحا؟
لماذا شربتم زيوتاً مهربة من جراح المسيح
وسرحان مُتّهَمٌ بالشذوذ عن القاعدة... إلخ (٢٨)

٣ - **التجربة والرمز واللغة الموحية والرؤيا**: لقد حلت في الشعر الحديث التجربة محل الموضوع فبعد أن كانت القصيدة القديمة تعالج موضوعاً كالرثاء أو المديح أو الهجاء أو الفخر، صارت القصيدة الحديثة تعرض تجربة إنسانية معقدة أو مركبة تصعب تسميتها، ويعسر تحديدها في معان مجردة، وقد تتعدد أبعادها الذاتية والموضوعية فالحب والوطنية والثورة تنصهر في رؤية كلية تعد من أهم مظاهر الحداثة الشعرية، وفي حين كنا لا نحتاج لفهم القصيدة القديمة إلا إلى معرفة

ألفاظها الصعبة وموضوعها وبعض المعلومات التاريخية المتعلقة بها، فإننا صرنا نواجه تلك التجربة المعقدة، بالحدس والتخمين، لا بالفهم والتفسير، لأن الألفاظ ترمز لأشياء غير معانيها المعجمية، وما من قارئ جاد يأخذ القصيدة الحديثة على ظاهرها، فهو يدرك أن لها ظاهراً وباطناً، وإذا اكتفى بظاهرها، بقي خارج التجربة، وإنّ «على القارئ الجديد أن يتوقف عن طرح السؤال القديم: ما معنى هذه القصيدة وما موضوعها؟ لكي يسأل السؤال الجديد: ماذا تطرح علي هذه القصيدة من الأسئلة، ماذا تفتح أمامي من آفاق؟»[٢٩] وإذا كان للكلمة عادة معنى مباشر فإنها «في الشعر تتجاوزه إلى معنى أعمق وأوسع، لابد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول، وفي الشعر الجديد تقول اللغة ما لم تتعود أن تقوله»[٣٠] أما الطريقة التي تجعل اللغة تقوم بهذا الدور، فهي طريقة قديمة جديدة، إنها وضع الكلمة في سياق جديد، وخلق قرانات لغوية مدهشة ومفاجئة، خذ مثلاً كلمة (نهر) تجد لها معنى محدداً مفهوماً، وخذ كلمة (رماد) تجد لها أيضاً دلالة محددة وظاهرة، فإذا قرنت بينهما كما صنع خليل حاوي حين سمّى ديوانه (نهر الرماد) وجدت نفسك أمام لغة جديدة، وسياق جديد، العبارة الآن جديدة توحي بمعان متعددة غير محدودة، هذه هي لغة الشعر الحديث، بعد أن تجرد من حطام الواقع العادي وامتزج بالرؤى والأحلام، أحلام النوم، وأحلام اليقظة واستشراف المستقبل، وكوابيس الرعب، والنفاذ إلى الأعماق، لقد عرّف أدونيس الشعر الحديث بأنه (رؤيا) وغطت الرؤى مساحات واسعة من صفحات الدواوين الحديثة، وهذه الرؤى رموز يعوزها التأويل، ومن الأمثلة على تضافر اللغة والرؤى والرموز في تجارب شعرية جديدة قول الشاعر خليل حاوي في قصيدته (السندباد في رحلته الثامنة):

في شاطئ من جزر الصقيع
كنت أرى فيما يرى المبنج الصريع
صحراء كلس مالح بوار
تمرج بالثلج وبالزهر والثمار
داري التي تحطمت
تنهض من أنقاضها
تختلج الأخشاب
تلتم وتحيا قبة خضراء في الربيع

٤ - وحدة القصيدة: رأينا أن الشعراء والنقاد في مرحلة الإرهاصات كانوا ينادون بوحدة القصيدة، على تفاوتٍ في فهمهم لها، وفي مرحلة الحداثة نجد الإصرار على هذه الوحدة، فالشاعر يوسف الخال يطالب «بنمو القصيدة الحديثة وتسلسلها العفوي والعضوي» وصلاح عبد الصبور يعتبر أهم انتصارات الشعر الحديث الشكلية إقرار وحدة القصيدة ويقول في ذلك: «أهم مظاهر الوحدة ما يمكن تسميته حسب المصطلح الفرنسي (بالجريان)، أي انسكاب الأبيات انسكاباً مترابطاً، وهذا مظهر شكلي ومضموني معاً، ولعل محاولةَ اعتبارِ التفعيلةِ أساساً عروضياً، والنظر إلى القافية كعنصر عفوي غير مُتعمَّد طريقةٌ لتحقيق خاصية الجريان هذه»(٣١) وقد أشاد غالي شكري بخاصة الجريان، على انها أهم مظاهر الوحدة في شعر لويس عوض، ولا بد من التذكير هنا بأن (الجريان) هو الذي وضحه نجيب حداد في أواخر القرن الماضي عندما قابل بين الشعر العربي والشعر الغربي، وقد نقلنا رأيه مفصلاً في بداية هذا البحث، ويمكن لنا توضيح هذه الخاصة، بالمثال التالي للشاعر (حسب الشيخ جعفر):

أتبيَّنُ من لمحاتِكِ أحياناً، شيئاً في وجه

ممثلةٍ، أو عابرةٍ عجْلى،
لا أعرف شيئاً عن آخرِ دورٍ تمثيليٍّ
كُلِّفْتُ به، لا أعرف شيئاً عن أثوابكِ
في حفَلاتِ السهرةِ، لكني، في وجهكِ
أقرأ أنك راغبةٌ أن يجمعنا في المقهى
ركنٌ منعزلٌ...[٣٢]

وفي الحقيقة، لا تقتصر وحدة القصيدة على الجريان، أو المظهر الشكلي، فهناك وحدة الشكل والمضمون أو، وحدة المادة والبناء التي تظهر في جعل الشكل تعبيراً عن المضمون، ويصبح المضمون جزءاً لا يتجزأ من شكل القصيدة، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة أدونيس (مقدمة في تاريخ ملوك الطوائف) من ديوانه (وقت بين الرماد والورد) حيث يعبر الشاعر بارتفاع الإيقاع وتوهجه عن ارتفاع المعنى إلى ذرا من التوهج والانفعال مثل المقطع الذي تتحول فيه الأبجدية إلى صرخات تنعى انقراض الأمة وتتنبأ بزوالها:

كشفتْ رأسَها الباءُ، والجيم خصلة شعر، انقرض انقرضْ
ألفٌ أوّلُ الحروف: انقرض ـ انقرض
أسمع الهاء تنشج والراء مثل الهلال
غارقاً ذائباً في الرمال
انقرض انقرض
يا دماً يتخثر يجري صحارى كلام
يا دماً ينسج الفجيعة أو ينسج الظلام
انقرض انقرض
سِحْرُ تاريخك انتهى
ادفنوا وجهه الذليل وموروثه الأبلها[٣٣]

فالواقع الذي تتحول فيه الدماء لا إلى أفعال، ولكن إلى كلمات تنسج الفجيعة، وتتحول الأبجدية إلى صرخات ترهص بالانقراض، يُشكّل حقيقة شعرية على درجة من الوضوح والتألق، فيعبر عنهُ الشاعر بقدر من التوهج الإيقاعي، وفي مقاطع أخرى نراه يعبر عن فظاظة الواقع وبلادته وامتهانه بإيقاع نثري بليد فعندما تتحول حروف كلمة (كتاب) إلى شهود دامية على الرعب والشنق والتّعْذيب يتحول إيقاع الشعر إلى نثاراتٍ ضائعة ولحنٍ بطيء، ويبدو ذلك في قوله:

ك : ترتجف تحت نواة رفضيّةٍ بعمق الضوء
ت : تاريخ مسقوف بالجثث وبخار الصلاة
ا : عمود مشنقة مبلل بضوء موحل
ب : سكين تكشط الجلد الآدمي وتصنعه نعْلاً
لِقَدَمَيْنِ سماويتين في خريطة تمتد... إلخ...[٣٤]

فهذه الحياة النثرية السقيمة، يتحدث عنها الشاعر كما رأينا بإيقاع نثري، وإن لم يخرج المقطع عن دائرة الشعر إلا من جانب واحد، هو الإيقاع، لأن الصور ظلت شعرية شفافة والقرانات اللغوية ظلت مدهشة ومفاجئة، وفي كثير من قصائد الشعر الحديث، يكون لتوزيع الكتابة توزيعاً هندسياً مقصوداً علاقة بمضمونها وتكون لعبة السواد والبياض أو الفراغ والامتلاء ذات دلالة على وحدة القصيدة، هذا ولابد من الإشارة إلى تأثر شعرائنا بمفهوم (الكتابة) في الآداب الغربيّة سواء عند جماعة (تل كل) الفرنسية أو عند غيرها وهم يتحدثون كثيراً عن الكتابة المفتوحة والكتابة المغلقة، وانّ الحداثة ترفض المغلقة وتميل إلى المفتوحة، والمعروف أن للكتابة المفتوحة شكلين يحدث بينهما التباس:

١. الكتابة المفتوحة كشكل ناقص، وغير نهائي، أي خاضع للتأويل وهذا ما عبر عنه الناقد الإيطالي امبرتو إيكو في كتابه (النص

المفتوح) إذ اقترح فيه أن للنص فضاءً متعدد الاتجاهات، وأنه يكتسب أكثر فأكثر، خصباً، يمليه عليه الآخر: المتذوق أو المتلقي، إنه النص اللانهائي، غير المكتمل، وغير الكامل، ويمكن استعمال مصطلح جديد هو (نص البياض أو البياض) أو قصيدة الصمت للدلالة على هذا المعنى الذي يريده ذلك الناقد، ولابد من الإشارة إلى أن البياض هنا، غير البياض الزخرفي أو الهندسة الشكلية التي تحدث عنها ملارمه.

٢. الكتابة المفتوحة التي اقترحها سولرز، وبارت، وديني روش، وهي محاولة لكسر الفواصل بين النثر والشعر أو بين الأنواع الأدبية ببديل جديد هو (النص المفتوح) أو (النص التاريخي) والغاية من ذلك تخليص اللغة من مصطلحاتها التاريخية المتعارفة والمعهودة باللغة نفسها.

وقد حاول بعض الشعراء الداعين إلى الحداثة إدخال الكتابة بالشكلين السابقين في نصوصهم. وقصيدة أدونيس (ملوك الطوائف) مثال على الجمع بين الشكلين المذكورين، وتسويغُ مفهومِ الكتابة في الشعر، كما يوضحه بارت، أنَّ كلَّ نصٍ نموذجُ نفسه، وينبثق المضمون من الشكل ذاته، وعندما يكتب الشاعر النص، لا يكون في ذهنه كتابة قصيدة أو قصة أو مسرحية أو شعر أو نثر، ولذلك تندمج هذه الأجناس في النص لتحقيق وحدته، ومهما يكن فالقصيدة الحديثة الجيدة وحدة متكاملة في بنائها، وإن كانت تضم عدداً من التجارب الجزئية التي لا تربطها في الظاهر أية صلات، فهي تجمع مشاهدات الشاعر، وأفكاره، ومطالعاته، وعواطفه، ويعبر عنها جميعاً بالإيحاء، والتعبير الموارب، وشدة التركيز، والاستغناء عن الصلات المنطقية والفقرات الرابطة.

وبإيجاز شديد، نقول إن الحداثة - في أدبنا كما في الأدب الغربي - تجريب مستمر، وتجاوز للأشكال القائمة، وتعبير عن عواطف وأفكار غير محدودة بلغة غامضة، متوترة، يحاول صاحبها أن يفرغها من

شحنتها الدلالية المعروفة ويملأها بشحنة صوتيّة أو شكلية ينعدم - أو يكاد - توصيلها إلى المتلقي، ويذهب بعضهم إلى أن الحداثة - في أيامنا - تنحصر في قصيدة النثر، وأن كل شعر موزون على تفعيلات الخليل صار كلاسيكياً متخلفاً عفّى عليه الزمن... وهذا رأي متطرف ولكنّ له أنصاراً ومتحمسين.

وقد يؤدي التطرف والمبالغة إلى بعض المساوئ التي تضعف من تأثير الحداثة، لا في بلادنا العربية فحسب، ولكن في الدول الأوروبية أيضاً إذْ أنتجت الحداثة عند الأوروبيين بعض السخافات التي أشار إليها ستيفن سبندر «أسخف مظاهر الحداثة القصائد التي تحولت إلى رسوم، والملصقات التجريدية المصنوعة من القُصاصاتِ الصحفية، والسيمفونيات المركبة من ألحان صفّارات الإنذار في المعامل»[٣٥] وأسخف مظاهر الحداثة عندنا قصائد راح يكتبها متطفلون على مائدة الشعر اعتقدوا بأن شعر الحداثة هو كل كلام غير موزون ولا مقفى وليس له معان مفهومة، مادته ضرب من الهذيان وبنيته كلمات متنافرة لا يربط بينها إلاّ الغرابة وتصنّع الدهشة، وإذا كان أدونيس ومحمد الماغوط شاعرين كبيرين من شعراء القصيدة النثرية، فكم كان عدد الشعراء الذين قلدوهما دون أن يتقنوا الفن أو يملكوا الموهبة والذكاء اللذين نجدهما عند ذَيْنِك الشاعرين، وإننا لننتهي إلى النتيجة التي انتهى إليها الناقد الفرنسي الدكتور جان موريس جوتييه في مقال له بعنوان (أشكال الشعر الفرنسي المعاصر) درس فيه القصيدة النثرية الفرنسية ثم ختمه بقوله: «وإذا كان بول كلوديل - وسان جون بيرس، بلا جدال من أكبر الشعراء، فما أوضح الأخطار التي يؤدي إليها فنُّهما الشعريُّ الجديدُ وما أسرع ما يتردى صغار الشعراء الذين يحاولون تقليدهما في مساقط السهولة والتشتت والنشاز فليس أيسر على المرء اليوم من ادعاء

الشـاعرية، ولا سيّما إذا كـان غـامض العبـارة، وتكلّـف الرجـوع إلى اللاوعي.»[٣٦] والنتيجة واحدة هنا وهناك.

في الختـام لابـد مـن الـربط بـين إرهاصـات الحداثـة وبـين خصـائص الحداثة للتأكـد من أن الشـعر العربـي خـلال هـذا القـرن سلسـلة متصلة الحلقـات وأن مـا بـدأ بـه جيل أتمـه جيل آخـر، وأن هـذه الأجيـال جميعـاً كانت تتوس بين قطبين هما الماضي العربي والحاضر الأوروبي، ولكـن الغلبـة والاسـتمرار كانـا دائمـاً يتحققـان برجحـان الكفـة الغربيـة. لأن للعوامل الاجتماعية والسياسية والثقافية تأثيراً لا يمكـن التغاضـي عنـه، بعـد أن وثّقَـتْ وسـائلُ الاتصـال بـين أرجـاء هـذا العـالم، وغـدت الكـرة الأرضية على حد تعبير أحدهم «قرية كبيرة».

هوامش

١. مجلة عالم الفكر (الكويت) مجلد ١٩، عدد ٣، /١٩٨٨/ ص٦.

٢. مجلة مواقف. عدد (٥١ ـ ٥٢) /١٩٨٤/ ص١٦.

٣. المرجع نفسه ص١٧.

٤. مختارات المنفلوطي. ط١. مطبوعات كرم بدمشق ـ دون تاريخ. ص٩٦.

٥. ميخائيل نعيمة. الغربال ط٦، بيروت /١٩٦٠/. ص٨٥.

٦. مجلة الموقف الأدبي (دمشق) عدد ٢ /عام ١٩٧١/ ص٥٤.

٧. المرجع نفسه ص٥٨.

٨. في الأدب الحديث، تأليف عمر الدسوقي، ج٢ ط٦، القاهرة /١٩٦٦/ ص٢٢٦.

٩. المرجع نفسه ص ٢٢٧.

١٠. المنفلوطي، النظرات ج١، ط٣، مطبعة كرم بدمشق /دون تاريخ/ ص١١٨.

١١. المنفلوطي، النظرات، ج٢ ط٣، مطبعة كرم بدمشق /دون تاريخ/ ص١٥٧.

١٢. مختارات المنفلوطي (مرجع سابق) ص١٤٥.

١٣. جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، ط٢، مصر /١٩٧١/ ص٥٢١.

١٤. العقاد: ديوانه أعاصير مغرب، القاهرة /١٩٤٢/ ص٤٢.

١٥. جماعة أبولو (مرجع سابق) ص٤٢١.

١٦. مجلة الهلال، عدد ١١، /١٩٦٨/ ص١٠.

١٧. و١٨. المرجع نفسه ص١١.

١٩. وحي الأدباء (مختارات شعرية ونثرية) جمعها إسماعيل اليوسف، منشورات حمد ـ بيروت /دون تاريخ/ ص٩٣.

٢٠. في الأدب الحديث (مرجع سابق) ص٢٣٠.

٢١. مختارات المنفلوطي (مرجع سابق) ص٩٥.

٢٢. مجلة عالم الفكر (الكويت) المجلد ٤، العدد٢ /١٩٧٣/ ص٢٦.

٢٣. ديوان العقاد (أربعة أجزاء في مجلد واحد) ط١ /عام ١٩٢٨/ صدر الجزء الأول عام /١٩١٦/.

٢٤. الياس أبو شبكة، أفاعي الفردوس، ط٣ /١٩٦٢/ ص٢٥.

٢٥. مجلة الثقافة العربية ٧١، عدد (١، ٢، ٣) /آذار ١٩٧١/ ص٢٥.

٢٦. ممدوح عدوان، تلويحة الايدي المتعبة ط١، دمشق ص١٤٠ - ١٤١.

٢٧. أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ط٢ عام /١٧١/ ص١٣٠.

٢٨. محمود درويش، أحبك أو لا أحبك، ط١ عام /٩٧٢/ ص١٤٣.

٢٩. أدونيس، زمن الشعر، ط٣ /١٩٨٣/ ص١٣٠ ـ ١٣١.

٣٠. أدونيس (المرجع نفسه) ص٩ وما بعدها.

٣١. مجلة الآداب العدد١ /كانون٢ ١٩٥٥/ ص٧.

٣٢. مجلة الآداب العدد ٣ /آذار ١٩٧٣/ ص٣٨.

٣٣. وقت بين الرماد والورد ط٢ /١٩٧١/.

٣٤. المرجع نفسه.

٣٥. أعلام الادب الحديث. نشر فرنسيس براون - نيويورك ١٩٥٤ وفيه مقال (حركة الحداثة ماتت) بقلم ستيفن سبندر من ص٨٣ حتى ٨٧.

٣٦. مجلة الشعر (مصر) العدد ٢٠/١٩٦٥/ ص٤٥.

الرؤيا
والشعر العربي الحديث

مفهوم الرؤيا الذي شاع استعماله مع انتشار الشعر العربي الحديث، هو من المفهومات الجديدة التي دخلت أدبنا، بعد الحرب العالمية الثانية وشأنه، شأن كثيرٍ من المصطلحات الفنية الجديدة، ظلت تشوبه غمامة من اللبس والغموض، بالرغم من مرور أكثر من ثلاثين عاماً، على تداوله بين النقاد والشعراء؛ تارةً يعرّفون به الشعر الحديث، وتارة يحددون اتجاهاته، مرةً يجعلونه علامة على المضمون، ومرةً يجعلونه أداة من أدوات الصياغة ووسائل التعبير، بل إن بعضهم عمل على توسيع دائرته، ليجعل منه أحد المناهج النقدية، أفلا تسوّغ هذه الحالة التساؤل عن مفهوم الرؤيا، وتحديد أبعادها، منذ تجلَّتْ في كتابات الشعراء والنقاد العرب المحدثين؟

جاء في أحد المعجمات العربية القديمة - وهو القاموس المحيط - أن (الرؤية) تكون بالعين، وتكون بالقلب، وبناءً على ذلك، ميَّزَتْ كتب النحو العربي بين (رأى) البصرية، و(رأى) القلبية، فالبصرية تنصب مفعولاً واحداً، والقلبيّة تنصب مفعولين، أما لفظة (رؤيا) فهي تعني الحلم الذي يراه النائم في نومه، جاء في القرآن الكريم قوله تعالى:[1]

﴿وَقَالَ ٱلْمَلِكُ إِنِّىٓ أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَأُ أَفْتُونِى فِى رُءْيَٰىَ إِن كُنتُمْ لِلرُّءْيَا تَعْبُرُونَ ﴿٤٣﴾ قَالُوٓاْ أَضْغَٰثُ أَحْلَٰمٍ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ ٱلْأَحْلَٰمِ بِعَٰلِمِينَ﴾

ونصّ معجم عربي قديم آخر - وهو أساس البلاغة - على أن الرؤية بالعين، والرؤيا في المنام، والرأي في القلب أو في العقل، ومن هنا يظهر أن ارتباط (الرؤية، والرؤيا والرأي) بجذر لغوي واحد، يؤكد الصلة بين مدلولات هذه الألفاظ، والتماثل بين وظائفها، وقد توسعت بعض المعجمات الحديثة في تحديد معاني الرؤيا، كما نرى في المعجم الفلسفي، الذي ألّفه الدكتور جميل صليبا، ومما جاء فيه:[٢] «الرؤيا: ما يُرى في النوم، وجمعه رؤى، وقد يطلق لفظ الرؤى على أحلام اليقظة، والفرق بين الرؤيا والرؤية، أن الرؤيا مختصة بما يكون في النوم، على حين أن الرؤية مختصة بما يكون في اليقظة، فالرؤيا بالخيال، والرؤية بالعين، والرأي بالقلب، ومنه رؤى المصلحين الاجتماعيين، وأحلام الفلاسفة، وإذا أُطلقت الرؤية على المشاهدة بالنفس، سميت حدساً، وقد تطلق الرؤية على مشاهدة الحقائق الإلهية، أو على المشاهدة بالوحي، أو على الإدراك بالوهم، أو المشاهدة بالخيال».

تلك هي المعاني الأساسية للرؤية والرؤيا كما وردت في التراث العربي ومعجماته القديمة والحديثة، فما الذي تقوله المعجمات أو الموسوعات الغربية؟ جاء في ملحق (موسوعة برنستون للشعر والشعريات) التعريف التالي:[٣] «كانت الرؤيا الكلمة المفضلة في مفردات الشعراء، لكنها لم تشِع في النقد إلا في الفترة الحديثة، وهي كلمة مفعمة بالغوامض والإضافات المعنويّة التي غالباً ما تولد تناقضات في السياقات التي تستعملها. هناك رؤية بالعين المجردة، وثمة رؤيا كولردج المسلحة، وهي مفهوم تقوده وتؤيده ملكة عقلية عُلْيا. وهناك الرؤيا الانقلابية، والكارثية، والبهيجة، توحي الرؤيا بالمحسوس الحي، كما توحي أيضاً بالنموذج البدئي والمثالي والروحي. قد تكون الرؤيا كشفاً عن بصيرة رجل شبه مقدّس، شاعر أو نبي أو قدّيس. وقد يكون لها

ارتباطات بالأشباح والساحرات والمجانين. في الحلم أو الحدس أو الانجذاب، يشاهد الرؤوي ما هو موجود أو ما ينبغي أن يكون: جحيماً أو جنّة، عصراً ذهبياً مضى، تعاسة قائمة، أو عالماً شجاعاً جديداً مقبلاً، للرؤيا ادعاء بأنها تمتلك الحقيقة وتستدعي الموافقة. إلا أنها قد تشير أيضاً إلى ما هو وهمي، غير علمي، متوحش أو أهوج. لغتها التي هي الحكاية المجازية، الاستعارة، الرمز، وصنعات اخرى للتعبير عن المعاني في العمق - تتطلب غالباً، مهارات خاصة في التأويل». وهذا من أوسع التعريفات المعجمية وأهمها، ذكرناها قبل أن ننتقل إلى ميدان النقد الأدبي وما يتصل به من بحوث ودلالات، تتعلّق كلها بالتعريفات السابقة وتتفرع عنها، وسوف نعرج قليلاً على نشأة الرؤيا في الآداب الغربية وشيوعها في أدب الحداثة هناك، لإيماننا بأن تلك الآداب هي المصدر الرئيسي للثقافة الفنية لدى شعرائنا والنقاد الذين تعرضوا لمفهوم الرؤيا في العصر الحديث.

- ١ -

مهّد عدد من الشعراء الأوروبيين السابقين من أمثال نوفاليس، بليك، كولردج وإدغار ألان بو لمذهب جمالي جديد، كشف عنه بودلير وأكمله ملارمه، واعطاه رامبو التعبير العاصف الذي يشبه حلماً عنيفاً.

وخلاصة هذا المذهب الذي تكوّن في فرنسا خلال القرن التاسع عشر، الاعتقاد بوجود علاقة قائمة بالضرورة بين القصيدة وبين العرافة والسحر، فالقصيدة تتكون بفعل عملية سحرية، وتنشأ فيما خفي من حياة الروح، فتأتي غريبة عن قواعد المنطق[٤]. إن الوثيقة الرئيسة التي توضح هذا المذهب، رسالة كتبها رامبو في ١٥/أيار/١٨٧١، وعرفت باسم (رسالة الرائي) - والرائي هنا من الرؤيا - وكان هذا الشاعر يحاول

الوصول إلى حالة من الوعي الباطني، دعاها فيما بعد باسم (الرؤيا) وتحدث عن نفسه في تلك الرسالة فقال: «إني أعمل على أن أجعل من نفسي رائياً» لأن مهمة الشاعر الرائي، في نظره، أن يكشف عن وحدة الكون بفضل المحبة، إنه نبيٌّ يملك القدرة على قراءة أسرار الماضي، كما يملك القدرة على التنبؤ بالمستقبل، ولكن كيف يصير الشاعر رائياً؟ يجيب رامبو «إن الشاعر يجعل من نفسه رائياً، بتشويش طويل، هائل، ومنهجيّ لكل الحواس» ففي نفوسنا أبواب مفاتيحها في يد السكر والعربدة، والتحشيش والانحراف، والتشرد والفوضى، من هنا، مرّ رامبو بتجربة المخدّر، فعرف بممارستها هذيانات لا تُعدّ ولا تُحْصى، ودرّبَ نفسه على حالة من الهلوسة والذهول، وفي لحظة الرؤيا التي يبلغها: «فإن كل موضعٍ يصبح مكاناً لشيء آخر» كما يقول جاك ريفيير[٥]، ففي الغيوم تتراءى له، مدرسة من طبول صنعتها ملائكة، أو تبدو عربات على دروب السماء، وفي مثل هذه اللحظات، يعيش الشاعر أحلاماً غريبة، ويشاهد خلالها عوامل عجيبة، وهو يتخذ من هذه الأحلام، مادة فنية لشعره، شأنه في ذلك شأن كولردج وإدغار ألان بو، اللذين جرّبا المخدرات، واصطنعا الأحلام، وكتبا قصائد كاملة لرسم هذه الأحلام، (قصيدة كوبلاخان على سبيل المثال، هي حلم من أحلام كولردج) إلاّ أن سارق النار الحقيقي في رأي رامبو، هو بودلير، وهو «الرائي الأول، ملك الشعراء، إله حقيقي»[٦] على حدّ تعبيره في تلك الرسالة، والواقع أن رامبو الذي اعتبر نفسه رائياً ونبياً، استطاع أن يفتح شعره على المطلق، والمجهول، والماوراء، وأن يطل على آفاق التصوف والميتافيزيفا، وأن يبشر بالمذهب السريالي، ومن يومها، صارت مهمة الرؤيا الشعرية، الكشف وشعارها الغموض، لأن القصيدة تريد «أن تجعل من نفسها كشفاً عما لم نره قط»[٧] وصار الشعر الحديث مبنيّاً

على «الاعتقاد بحقيقة خفية، وعلى الشاعر أن يبحث عنها، وهو يسعى إلى التغلغل في أسرار العالم، ليكون شعره كشفاً عن عالم مجهول»[8] تلك هي المبادئ الاساسية للمذهب الشعري الجديد، الذي تكوّن في فرنسا، وتطور فيما بعد إلى مذاهب الحداثة من رمزية وسريالية وتكعيبية ومستقبلية وغيرها، ومن هذه الينابيع جميعاً، استقى أدباؤنا العرب أفكارهم وتنظيراتهم، حول الرؤيا ودورها في الشعر، وكان من أوائل المتحمسين لها، شعراء ونقاد، اقترنت أسماؤهم بمجلة شعر اللبنانية، وبرزت في توجهاتهم الاهتمامات الفلسفية، وكان أكثرهم قد حصّل شيئاً منها في المرحلة الجامعية: أدونيس مثلاً، درس الفلسفة في جامعة دمشق، وكانت أطروحته الجامعية حول التصوف، خليل حاوي درس الفلسفة في الجامعة الأمريكية ببيروت وقدّم رسالة الماجستير حول (العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد)، والدكتور ماجد فخري مدرّس الفلسفة في الجامعة الأمريكية ببيروت، وصاحب المؤلفات الفلسفية الكثيرة، وكذلك رينه حبشي وآخرون..

- ٢ -

بدأ حديث النقاد والشعراء العرب عن الرؤيا، في أواخر العقد الخامس من هذا القرن، وكانت صفحات مجلة شعر هي التربة التي ازدهر فيها هذا المفهوم، ولما كان همنا تحديد الدلالات التي ارتبطت به أو تولدت منه، وليس البحث التاريخي المنهجي في نشأته، فقد استقرأنا معظم الدراسات والبحوث واللقاءات، التي أسهم فيها معظم المهتمين بشعرنا الحديث، واستخرجنا أهم الدلالات التي ارتبطت بها كلمة الرؤيا بوصفها مصطلحاً نقدياً وشعرياً.

١ ـ الرؤيا بمعنى التهويم الرومانسي:

وهي تدل عندئذ على البعد عن الواقع الموضوعي، الذي يعيشه الناس، ويتحملون فيه صعوبة الحياة، وقسوة الأوضاع الاجتماعية أو السياسية، وبمعنى آخر فهي هروب من الواقع القاسي، نحو عالم وهمي يتصوره الشاعر، ويزينه بكل ما يرغب في تحقيقه والحصول عليه، الرؤيا هنا تخيّل يوتوبيا ذاتية يتفنّن في وصفها الشعراء، لقد كان من أكثر النقاد وضوحاً، في استخدام الرؤيا بهذا المعنى، المرحوم حسين مروة، حين كتب مقالة نشرها في مجلة الآداب عام ١٩٦٦، وحذّر فيها من الرؤيا باعتبارها، ظاهرة سلبية، تهدد بانفصام شاعرنا العربي عن واقعه، ودعا إلى إحلال (الرؤية) محلها، لأنها تمثل التوجه الواقعي الإيجابي الصحيح، لإبداع الشعراء، (لا ننسى أن حسين مروة، كان ناقداً ماركسياً) ومما جاء في تلك المقالة قوله:[(٩)] «بين نقاد هذا الشعر الحديث، مَنْ يحاول أن يوجه الشعراء وجهة (الرؤيا) دون (الرؤية)، وجهة الإبحار مع الأحلام، كيفما اتجهت أشرعتها الأسطورية، في المتاهات المتناقضة، في عوالم اللانهايات والمطلق، وان يحذرهم من الاتجاه مع (رؤية الفكر والواقع) بحجة أن هذه الرؤية، مقيّدة بإيديولوجية مقررة وجاهزة مسبقاً.

إن وراء هذه الحجة، ما يصح لنا أن نصفه بأنه دعوة إلى الفصل بين الشاعر ودوره الاجتماعي، أو دعوة إلى فهم الإبداع الشعري بأنه استرسال تلقائي مع (الرؤيا) دون موقف محدد يسدده وعين وبصيرة نافذة» وكان أدونيس يستخدم مفهوم الرؤيا - أحياناً - بهذا المعنى، فقد تحدث عن تجربته الشعرية المتعددة الوجوه والأبعاد، وأكثر من تكرار لفظة الرؤيا خلالها، وكان مما قاله هناك:[(١٠)] «إنني لا أبحث عن الواقع الآخر لكي أغيب خارج الواقع، في الخيال والحلم والرؤيا،

إنني أستعين بالخيال والحلم والرؤيا، لكي أعانق واقعي الآخر...» فهو ينفي عن نفسه كل أشكال التهويم التي تبعده عن الواقع، كما يقول، ومن بينها الرؤيا، ويثبت ما هو عكس ذلك، أي أنه يستخدم وسائل التهويم لاختراق الواقع والنفاذ فيه، وبهذا يتفق مع حسين مروة، على أن الرؤيا وسيلة للتهويم، وفي الحقيقة، إن في دواوين شعرائنا كثيراً من الأمثلة على الرؤيا بهذا المفهوم المتقدم، ويمكن تقديم بعضها:

يقول نزار قباني في قصيدته (شرق)[١١] مجسداً رؤياه:

كُسرتْ جرارُ اللونِ... موعدُنا ... في الغيم... تحت نوافذ الشرقِ
بفرافئ الفيروز... رحلتنا ... وعلى ستور المغرب الزرق
ومع العبير تسوح فرشتنا ... وردية، عطرية الخفقِ
وطعامُنا وَرَقُ الورود... وما ... في الليل من نغمٍ، ومن عشق

فأي عالم هذا الذي يتحدث عنه نزار، ألا تدلنا أبياته على أنه شاعر حالم، ورؤياه تهويم رومنسي ورحلة وهمية، لكنّ نزار ليس بدعة بين الشعراء، ولا حالة نادرة، فهذه نازك الملائكة أيضاً تحدثنا عن (يوتوبيا) تتخيلها، وتحلم بها، أو تعيش في وهمها إذ تقول:[١٢]

ويوتوبيا، حيث يبقى الضياء ... ولا تغرب الشمسُ أو تُغلَسُ
وحيث يظل عبير البنفسج ... حيّاً، ولا يذبل النرجس
وحيث تفيض الحياة رحيقاً ... نميراً، ولا تفرغ الأكؤس
وحيث تضيع حدود الزمان ... وحيث الكواكب لا تنعس
هناك الحياة امتداد الشباب ... تفور بنشوته الأنفس
هناك يظل الربيع ربيعاً ... يظلل سكان يوتوبيا

هذا العالم المثالي الذي تعرضه نازك الملائكة، من خلال رؤياها الرومنسية، تنعدم فيه الحياة والحركة والزمان، إنه حلم بتجميد لحظات السعادة واستمرارها على وتيرة واحدة، ومثل هذه الرؤى يرفضها حسين مروة ويرفضها أدونيس أيضاً. ونستطيع أن نجد مثلها عند صلاح عبد الصبور وأحمد حجازي وغيرهما.

٢ـ الرؤيا بمعنى الكشف والحدس والنفاذ إلى أعماق الواقع وأسراره:

تبين لنا، في استعراضنا الموجز لمفهوم الرؤيا عند الغربيين، أن الشعر الأوروبي الحديث، منذ رامبو، جعل وظيفته الكشف وارتياد المجهول، سواء في النفس أو في الطبيعة، أو فيما وراءها، وانعكس هذا الفهم على عدد من شعرائنا، وقد تحدثوا عن الرؤيا، على أنها مظهر من مظاهر الكشف، وكان خليل حاوي، أحد المهتمين بالرؤيا، وله عرض مسهب حولها، قدّم فيه فهمه الشخصي لها، الذي استمده من المنابع الغربية، وقد قال في تعريفها[١٢]: «عندما نقول (الرؤيا) يظن البعض أنها ضرب من الوهم الضبابي الغامض الضائع، المنفصل عن واقع الحياة، ولكن النقاد من منظّري الشعر، يؤكدون أن (الرؤيا) الشعرية، نفاذ عبر الواقع اليومي، والحالات النفسية المرتبطة به، إلى الأغوار، حيث تهجع المنازع الأصيلة، في ذات الشاعر، وذات الحضارة التي ينتمي إليها» وكأن الرؤيا هنا، نقيض معناها الذي كان في ذهن حسين مروة، كما ظهر في الفقرة السابقة، وقد حاول خليل أن يفسر في هذه الفقرة، شعره الذي حلل فيه أعماق الإنسان العربي، من خلال تحليل نفسه بالذات، فعندما نقرأ قصيدته المشهورة (السندباد في رحلته الثامنة) نجده ينفذ إلى الأغوار السحيقة ليكشف ما ترسب فيها من مخلفات العصور السابقة، وعهود الانحطاط والتخلف الحضاري،

فالسندباد الذي هو رمز أسطوري يحتوي الذات والموضوع معاً، يوحي بواقع الشاعر وواقع الأمة، ويبدو ذلك في المقطع الثاني إذ يقول[١٤]:

وكان في الدار رواقْ
رَصَّعتْ جدرانه الرسومْ
موسى يرى
إزميلَ نار صاعقَ الشررْ
يحفر في الصخر
وصايا ربه العَشَرْ
الزفْتُ والكبريت والملح على سدومْ
هذا على جدار
على جدارٍ آخرٍ إطارْ:
وكاهن في هيكل البعل
يربّي أفعواناً فاجراً وبومْ
يفتضّ سر الخصب في العذارى
يهلل السكارى
وتخصب الأرحام والكروم
تفوّر الخمرةُ في الجرارْ

«هذا الموقف الساخر، يكشف عن عري الإنسان، وتصدع قيمه، فالموقف كله ينطوي على عنصر المفارقة الحادة بين المثال والواقع، ففي المشهد الأول تطالعنا رسومات موسى على الجدران، وهو يحفر الوصايا العشر، وعلى مقربة منها، يطالعنا مشهد آخر، يخترق هذه الوصايا، بارتكاب أبشع الفواحش، وفي مكان، لا يتصور أن تقع فيه مثل هذه الفواحش»[١٥].

تعرض أدونيس أيضاً، للرؤيا بهذا المعنى، واعتبرها أحد الأسس التي انطلق منها شعره، ومما قاله في هذا السياق[١٦]: «صار الإبداع الشعري لي،

وسيلة لاكتشاف نفسي، واكتشاف الإنسان والعالم، صار قائماً على الرؤيا والنفاذ إلى الجوهر، والإشراق.» وعندما بشّر بما سماه (قصيدة الرؤيا) كان وصفه لها، وتأكيده لخصائصها، تأكيداً لهذا المعنى، فقد قال عنها:[١٧] «وهذه قصيدة تنمو في اتجاه الأعماق، في سريرة الإنسان ودخيلائه» وهذه الخصائص تنطبق على قصيدة خليل السابقة، كما تتطابق مع أقواله النظرية أيضاً، وما يندرج في السياق ذاته، قول الناقد ماجد فخري، الذي رافق الحركة الشعرية التي قادتها مجلة شعر، وكان أحد منظّريها البارزين:[١٨] «إنّ الشاعر لا يخلق شيئاً، بل ينفذ ببصيرته الحادة، إلى ما تخبئه المرئيات وراءها من معان وأشكال فيقتنصها ويكشف نقاب الحسّ عنها... وهكذا يكون الشعر الأصيل ضرباً من الرؤية الثاقبة، أو إذا شئت، ضرباً من الرؤيا. ولعل في التمييز بين الرؤية والرؤيا مفتاحَ السرّ الذي نبحث عنه» وقد أدى توجيه الرؤيا هذه الوجهة، إلى الانفتاح على ثلاثة مضمونات، والتأكيد عليها مرة بعد مرة، المضمون الأول هو الشعر الميتافيزيقي، والثاني هو التجربة الوجودية، والثالث هو النزعة الصوفية، وسأكتفي هنا، بالإشارة الموجزة جداً إلى كل منها:

أ ـ عن الميتافيزيقا يقول إيليا حاوي:[١٩]

«الشعر يَعْبُر من العالم الفيزيائي الجاثم، ليعبّر عن ميتافيزيائيته، عن البعد الماورائي الذي لا تتكامل التجربة إلا به» ويضيف رينه حبشي قائلاً: «الشعر الأصفى هو الميتافيزياء»[٢٠] وقد لقي الشعر الميتافيزيقي معارضة من أصحاب النزعة الواقعية، لأن ما فيه من تجريد وشمولية يبعده عن الواقع المعيش في أوضاعه الاجتماعية والسياسية.

ومن الموضوعات الميتافيزيقية التي عالجها الشعراء، موضوع الموت، الله، الزمن، ومن الأمثلة عليها قول خليل حاوي، يطرح مشكلة الزمن في قصيدته (الكهف)[٢١]:

وعرفتُ كيف تمط أرجلها الدقائق

كيف تجمد، تستحيل إلى عصور

وغدوتُ كهفاً في كهوف الشط

يدمغ جبهتي

ليلٌ تحجّر في الصخور

وتركت خيل البحر تعلك لحم أحشائي

تغيّبه بصحراء المدى

....

لو كان لي عصبٌ يثور

رباه كيف تمط أرجلها الدقائق

كيف تجمد، تستحيل إلى عصور

ب ـ وعن التجربة الوجودية يقول مصطفى خضر[٢٢]:

«فالتجربة الوجودية والرؤيا توءمان شعرياً، ولذلك لابد من مزاوجة الرؤيا للتجربة الوجودية شعرياً» ويشيد ماجد فخري بالشاعر خليل حاوي في ديوانه (نهر الرماد) لأنه، كما يقول، «ينتمي إلى المدرسة الوجودية» ويعد تعبيره عن التجارب الوجودية «فتحاً جديداً في الشعر العربي»[٢٣] والمعروف أن شعراءنا في الخمسينات وبداية الستينات تأثروا بالفكر الوجودي الذي روّجت له مجلة الآداب وبعض الجهات الأخرى، فطُرِحَت في شعرهم موضوعات: الحرية، واتخاذ القرار، القلق، المسؤولية، التمرد، الموت، الآخرون، الاغتراب، السأم، العبث... إلخ، ونستطيع تلمّس كثير من هذه الأفكار والمشاعر عند بلند حيدري وغيره كما في قوله يصور ضياعه الوجودي:

إلى أين؟ ويحكِ لاتسألي

فرجلاي مثلك تستفهمان

أغيب مع الليل في مأملي
وأصحو ولا شيء غير الزمان
يلف الليالي على مغزلي
خيوطاً رقاقاً بلون الدخان(٢٤)

أو في قوله يرسم صورة للسأم الذي يعيشه، والرتابة التي تغطي أيامه ولياليه:

وغداً نعود لكي نعيد
ومن جديد
وبذلك السأم المبيد
نفس الحديث عن العهود
وعن الوعود
وعن السنين الضائعات من السنين(٢٥)

بل نستطيع أن نجد في شعر بلند أثر الوجوديّين الغربيين واضحاً، في تحديد علاقته مع الآخرين الذين أطلق عليهم (كيركجورد) لفظة (الحشد Crowd) بينما استخدم نيتشه لفظة أقل مجاملة وهي (القطيع Herd) وهي التي استخدمها بلند أيضاً كما في قوله من قصيدة (يا طفلتي)(٢٦):

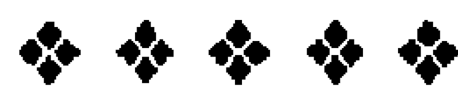
ستعرفين الدهر في دمعتي وسوف ترثين لهذا القطيع
يسير لا يبصر إلا خُطاً تطوي ربيعاً، ثم تطوي ربيع

جـ - وعن التصوف يقول أدونيس(٢٧):

«التصوف حدس شعري، ومعظم نصوصه نصوص شعرية صافية» وحين تحدث عن الغنائية الخاصة التي تميز شعره قال(٢٨): «إنها تتلاقى بالصوفية، كل قصيدة توحي بالحضور الشامل، تجعلنا نحيا هذا التضامن مع الكل، هذا الهيام باللانهائي، وفي هذا ينضج الشعر

الرؤياوي المنفتح على اللانهاية» ويقول الدكتور إحسان عباس[٢٩]: «ومن يدرس الشعر الحديث لا تخطئ عيناه فيه اتجاهه إلى التصوف بقوة حتى ليغدو الاتجاه الصوفي أبرز من سائر الاتجاهات في هذا الشعر» ويعدد بعد ذلك مظاهر التصوف في الشعر الحديث ومن الأمثلة البارزة قصيدة الفيتوري (معزوفة لدرويش متجوّل) يقول فيها:

شحبتْ روحي، صارت شفقاً
شعّت غيماً وسَنا
كالدرويش المتعلق في قدميْ مولاه أنا
أتمرّغ في شجني
أتوهج في بدني...



في حضرة من أهوى...
عبثتْ بي الأشواق
حدّقتُ بلا وجه
ورقصتُ بلا ساق
وزحمت براياتي، وطبولي الآفاق
عشقي يُفني عشقي
وفنائي استغراق
مملوكُكَ...
لكني سلطان العشاق[٣٠]

فبالإضافة إلى المصطلحات الصوفية نجد اللحن الصوفي والروحانية الصوفية التي ترمز لمعاناة الشاعر وعشقه وإخلاصه للحقيقة التي يؤمن بها ويتعذب من أجلها. ويعبر عنها من خلال رؤيا تنفذ إلى الأعماق وتتغلغل إلى أغوار المجهول.

٣ـ الرؤيا بمعنى تصور المستقبل واستشرافه والتنبّؤ به:

حين تكون القصيدة الحديثة رؤيا فإنها تعبر عن «وعي حاد باللحظة الراهنة، ينطوي على سلوك فكري يصدر عن إيمان (الأنا) بحتمية التغيير من خلال جدلية الصّراع بين (الأنا) وتعاليها على الواقع، فترى الواقع وتناقضاته أكثر مما يراه الآخرون، فتتحول الممارسة الشعرية إلى نبوءة ترهص بنذر التغيير، ويتحول الشاعر إلى أن يكون نبي عصره، يستمد وحيه من أعماق الحدس فتتشكل رؤياه من عناصر معقدة يلعب فيها الرمز والأسطورة دوراً فاعلاً في جمع المتناقضات على صعيد واحد، والتأليف بينها على نحو يُفْقِد شبكةَ العلاقات التي تنظم القصيدة منطقيَّتَها، فيمنح العالم توهجاً جديداً ودلالات جديدة.»(٣١) إن الرؤيا بمعنى استشراف المستقبل والتنبّؤ به، ذات صلة قوية بالتراث الفكري والديني والشعبي، فمعظم الناس العاديين يؤمنون بأن الرؤيا (الحلم) تدل على المستقبل، فهم يبتهجون ببعض الأحلام ويتفاءلون بتأويلها، ويحزنون أو يقلقون لأحلام أخرى، ويتشاءمون من تفسيرها، وقد تحدث ابن خلدون عن الرؤيا فقال: «إنها مدرك من مدارك الغيب»(٣٢) ثم استشهد بحديث نبوي شريف، وهو قوله عليه الصلاة والسلام: «الرؤيا الصالحة جزء من ستّة وأربعين جزءاً من النبوءة» وأضاف قائلاً: «أول ما بدأ به النبي من الوحي، الرؤيا، فكان لا يرى رؤيا إلاّ جاءتْ مثل فلق الصبح».

وأما في الأدب، فإن الرؤيا المستقبلية، طغت على طموح كثير من الشعراء المعاصرين، وكان أكثرهم يدعي - إن حقاً وإن باطلاً - أنه يطلع على المستقبل المجهول لهذه الأمة، فيحذّر وينذر، أو يُطَمْئِنُ ويبشّر، وقد عُدّت الرؤيا نوعاً من البصيرة النافذة، أو شكلاً من أشكال الحدس والاستبصار، أو لحظة من لحظات الإشراق، وعندها «ينفذ

الشاعر من خلال عالم المرئيات الماثل بين يديه، إلى عالم الغيب الذي يفصح عنه هذا العالم إفصاحاً، أو يرمز إليه رمزاً»[٣٣] كما يقول الدكتور ماجد فخري، وقد بحثت الناقدة خالدة سعيد هذا الجانب من الرؤيا، فذكرت دور الشاعر الحديث باعتباره نبياً ورائياً، فقالت[٣٤]: «أمام هذا العبث وهذه الفوضى، وقف الشاعر الحديث ليكون نبي عصره». خليل حاوي واحد من أصحاب الرؤيا بمعنى النبوءة، وقد بشر قومه في أواخر الخمسينات بمستقبل مشرق، وحضارة شامخة فكتب يكاشفهم برؤياه قائلاً:

تحتلُّ عينيَّ مروجٌ، مدخناتٌ
وإله، بعضه جبّارٌ فحمٍ ونار
مليونُ دار مثل داري ودار
تزهو بأطفالِ غصونِ الكرم
والزيتونِ جمرِ الربيع
غِبَّ ليالي الصقيع
يحتل عينيّ رواقٌ شمختْ
أضلاعُه وانعقدت عقد
زنود تبتنيه، تبتني الملحمة
ومن غنى تربتنا تستنبت البلورَ والرخامْ...[٣٥]

أما الشاعر محمد عمران، فهو شاعر آخر من شعراء الرؤيا والنبوءة وقد جسدت رؤياه القاتمة، قصيدتُه (أنا الذي رأيت) التي نشرها في عام ١٩٧٧، ويبدو أن الواقع العربي قد أخذ بالتفكك والسقوط نحو الهاوية – كما تخيله الشاعر – فراح ينذر بسوء العاقبة ويقرع أجراس الرعب قائلاً:

أنا الذي رأيت
أرمي نبوءتي

في هجعة الساحات، ثم أمضي
مكللاً بشوك أرضي
أنا الذي رأيت
أنذركم أن الثمارَ قذرهْ
فلا تمدوا يدكم إليها
أن المياهَ عكِرهْ
لا تأمنوا عليها
أعترف الآن: زمانٌ يابسٌ آتٍ وهذي علامةٌ
تبتلع الصحراء البحر، يموت الماء
تبتلع المدن الأشجار، يموت الظل...[٣٦] إلخ...

وبما أن الحلم، في رأي (فرويد) تعبير رمزي عن رغبات الفرد المكبوتة، فإن الرؤيا الشعرية هي تصوُّر الشاعر لما يتمناه من تحقيق المدينة الفاضلة، مدينة المستقبل، التي يتوق إليها للوصول إلى سعادته وسعادة أمته، وقد يجسدها الشعراء في رموز أسطورية أو يتركونها بلا أسماء، إنها عند السياب إرم، وعند البياتي نيسابور الجديدة، تقول خالدة سعيد: «فالرؤيا هنا، أو الحلم الإبداعي، تصور للعالم، ينطلق من رغبات الإنسان العميقة الأصيلة، في غياب كل شكل من أشكال التسلط والظلم والاستغلال والتنازل والإذعان للأمر الواقع، والرؤيا الشعرية أو الحلم احتجاج مستمر على واقع بات واقع قهر، وهو لذلك، تصحيح سلبي لهذا الواقع، وما الثورة إلا صورته الإيجابية»[٣٧] ولعلنا نبالغ، أو نوهم بغير الحقيقة، عندما نربط الرؤيا المستقبلية بشعراء الحداثة وحدهم، فالرجوع إلى شعراء الرومانسية العربية يبرز أنهم كانوا يتوقون إلى دور الشاعر ـ النبيّ، وكان مفهوم الشاعر عندهم أنه نبي وفيلسوف وكاهن وعراف. فجبران يصفه بأنه «ملك بعثته الآلهة

ليعلّم الناس الإلهيات»[٣٨] وميخائيل نعيمه يقول إن الشاعر «نبي وفيلسوف ومصور وموسيقي وكاهن، نبي لأنه يرى بعينه الروحية ما لا يراه كل بشر»[٣٩] ولعل أبلغ صورة للشاعر عند الرومنسيين هي ما ورد في قصيدة علي محمود طه (ميلاد شاعر) التي يستهلها بقوله[٤٠]:

هبط الأرض كالشعاع السنيّ ... بعصا ساحر وقلب نبيّ

لمحة من أشعة الروح حلتْ ... في تجاليد هيكل بشري

ولكن شعراء الحداثة، حاولوا أن يقوموا بدور الشاعر الرائي في كثير من قصائدهم، وطفحت دواوينهم بالرؤى والإعلان عن الدور الذي يقومون به، فهذا مثلاً صلاح عبد الصبور في ديوانه (أقول لكم) يقف أمام الملأ ويعلن حكمته[٤١]:

وذات صباحْ
رأيت حقيقة الدنيا
رأيت الله في قلبي
وفي لحظةْ
شعرت بانني امتلأت شعابُ القلب بالحكمةْ
شعرت بانني أصبحت قديساً
وأن رسالتي
هي أن أقدسكم

وحين تقدم أدونيس بديوانه (أغاني مهيار الدمشقي) لم يَرْضَ لنفسه بأقل من دور النبي الذي يرسم صورة المستقبل، وهو يصطنع (المزامير) التي تذكر بمزامير داؤود، وعندما انفتحت له كوة الغيب قال: «تلك هي عتبة المستقبل: أسمر طالع من البحر، مليء بغبطة الفهد، يعلم الرفض، يمنح أسماء جديدة، وتحت جفونه يتحفز نسر المستقبل.»[٤٢].

٤ ـ الرؤيا بمعنى «وجهة نظر في الحياة»:

اعتقد كثير من النقاد والشعراء في هذا العصر، أن الشاعر الكبير حقاً، هو مفكر كبير أيضاً، ولابد له من نظرة شاملة، يطل بها على الحياة، والمجتمع والطبيعة، نظرة تؤدي إلى موقف عام، وتخلص إلى فلسفة معينة، وكان أدونيس والحاوي والبياتي والسياب أصحاب رؤى بهذا المعنى، وقد تكلم بعضهم عن رؤياه، فقال أدونيس مثلاً، وهو يحاول تعريف الشعر العظيم: «لا يكون الشعر عظيماً إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم»[٤٣] وكان شديد التحمس للرؤيا، على أنها نظرة شاملة للحياة بكل أبعادها، ومن هذا المنطلق عرّف الشعر الحديث مرةً فقال: «إذا أضفنا إلى كلمة رؤيا بعداً فكرياً إنسانياً، بالإضافة إلى بعدها الروحي، يمكننا حينذاك أن نعرّف الشعر الحديث بأنه رؤيا»[٤٤] وقد لخص فلسفته التي يبشر بها بأنها[٤٥] «غنائية الصيرورة والتحول التي أبشر بها وأطمح إلى أن تكون كونية البعد والرؤيا» وبالفعل فإن غنائية الصيرورة والتحول هي وجهة النظر التي يكرر التعبير عنها، في قصيدة بعد أخرى وفي ديوان بعد آخر «في التحول يصير كل شيء بريئاً لأنه يبطل أن يكون هو فيصير نفسه وسواه، فمن زهرة الكيمياء ـ الكيمياء أي مقدرة الأشياء على التحول ـ يبرز الشعر كزهرة لكل تحول، والشاعر هو قبل كل شيء، في البدء كان الشاعر، والشاعر كان التحول، والتحول كان الحياة:

(قبل أن يأتي النهار، أجيء
قبل أن يتساءل عن شمسه، أضيء)

الشاعر يبادر كل شيء ويفاجئه، يسجنه ويحرره، يصيره، يسكنه ويغيّره، وحتى تتم هذه الولادة يجب أن ننجذب نحو الاشياء، وأن نربط خيط روحنا بخيط جوهرها، والماء، رمز الخلق والإحياء يبدو تَوْءَم

أدونيس وهو رحم للماء والماء رحم له. فكيف يولدان؟

(صرت أنا والماء عاشقين

أولد باسم الماء

يولد في الماء

صرت أنا والماء توءَمين)[٤٦]

هذا في ديوانه (التحولات والهجرة...) أما في ديوانه (مفرد بصيغة الجمع) فنجد فلسفة التحول والصيرورة في كل مكان منه وحسبنا أن نمثل لها بقوله:

أخذ الجرح يتحول إلى وطن

والسؤال يصير تاريخاً

اخرجْ أيها الطفل

....

اخرجْ، أيها الطِّفْلُ

تخرج أشجار، أقواس قزح، من كل قوس

يخرج عاشقان، من العشق، تخرج غابات

من الغابات، تخرج أنهارُ المستقبل...[٤٧]

ومن الشعراء الذين طرحوا الرؤيا بمعنى وجهة نظر في الحياة أو فلسفة لها، صلاح عبد الصبور الذي طرح مقولتي الحب حيناً، والحزن حيناً آخر، وقد يمتزجان معاً في بعض القصائد، ففي قصيدته (أغلى من العيون) يجعل الحب طريقاً لخلاص الإنسان في هذه الحياة الصعبة، وبخاصة عندما يبلغ أرذل العمر يقول في المقطع الأخير مقدماً خلاصة تجربته ورؤياه:

يطيب لي في آخر المساء أن أقول كلمتين

شفاعةً أرفعها إليك يا سيدة النساء

الحب يا حبيبتي أغلى من العيون

صونيه في عينيك واحفظيه

الحب يا حبيبتي مليكنا الحنون

كوني له مطيعة سميعة

الحب يا حبيبتي هدية الحياة لي، ولك

لمتعبيْنِ حائريْنِ في السنين

الحب يا حبيبتي فردوسنا الأمين

حين تؤود ظهرنا الأيام

وتنتهي رحلتنا لشاطئ المنونْ

نذوب في هوائه مهللين باسمين

كأننا لحونْ(٤٨)

أما الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي فقد تركزت رؤياه في اتجاهين، اتجاه قومي سياسي، واتجاه اجتماعي نفسي يتلخص الأخير في أن الحياة غربة وضياع وأن الإنسان يعيش في عزلة وإهمال، أما الكمّ البشري الهائل الذي يحيط بالفرد فلا ينقذه من غربته وضياعه ومأساته، ومن بين قصائد كثيرة في عدد من دواوينه نختار قصيدته (الوجه الضائع) من ديوانه (لم يبق إلا الاعتراف) يقول فيها:

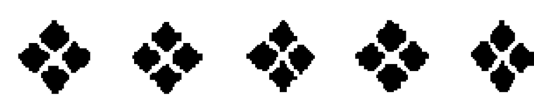
رأيت نفسي أعبر الشارع، عاري الجسد

أغض طرفي خجلاً من عورتي

ثم أمده لأستجدي التفاتاً عابراً

نظرة إشفاق عليّ من أحد

فلم أجد



إذن...

لو أنني - لا قدر الله - أُصبت بالجنون

وسرت أبكي عارياً بلا حياء

فلن يرد واحد عليّ أطراف الرداء



لو أنني - لا قدر الله - سُجنتُ ثم عدت جائعاً

يمنعني من السؤال الكبرياء

فلن يرد بعض جوعي واحد من هؤلاء

.. ..

هذا الزحام.. لا أحد(٤٩)

هذه الرؤيا - بمعنى وجهة النظر - كثيرة الانتشار في شعرنا العربي الحديث ومن الملاحظ أن الشاعر يبدأ قصيدته بلفظة (رأيت) وهي من الرؤيا لا من الرؤية كما هو واضح. وقد حاول محي الدين صبحي في كتابه (دراسات رؤوية) أن يحدد الرؤيا ويعرّفها فلم يخرج عن هذا الإطار، ومما جاء في تعريفه قوله: «إن الرؤيا قد تكون صورة، أو نظرة إلى العالم، أو تبصراً في مصير الإنسان، أو تقييماً للصراع بين الخير والشر، أو كل ما هو تعبير من الكاتب عن قسم من فلسفته للحياة في شعره وكتابته»(٥٠) وإن كثيراً من العبارات التي تتناقلها الأقلام حول الرؤيا، أو تصفها بها تسير في هذا الاتجاه، ومن العبارات الشائعة قولهم: رؤيا قاتمة، رؤيا متفائلة، رؤيا القرن العشرين، الرؤيا الاشتراكية، الرؤيا العلمية... إلخ...

٥- الرؤيا باعتبارها أداة أو منهجاً فنياً لصياغة الشعر الحديث:

قلنا منذ البداية إن شعرنا الحديث وآراء نقادنا، متأثرة إلى أقصى حدود التأثر، بالنظريات الشعرية في الغرب، منذ رامبو، وما تلاه من

مدارس واتجاهات، كالرمزية والسريالية وسواهما، هذه المدارس جميعاً تنص على أهمية الحلم في الشعر، وتؤكد على التشابه والتقارب بين بناء الحلم وبناء القصيدة الحديثة، وقد بالغ السرياليون - على العموم - في توظيف الحلم، في قصائدهم، ففي شعر أندريه بريتون مثلاً، كثير من القصائد التي هي أحلام، كما قرر ذلك بنفسه، وعندما لخّص الناقد الأمريكي (والاس فاولي) البرنامج السريالي الذي وضعه بريتون، في خمس نقاط، ذكر أن أولها:[٥١] «الأهمية التي عُزيت إلى الأحلام، وحياة الإنسان اللاشعورية، وهنا تبدو أهمية تعاليم فرويد، إذ إنها تدعم تطبيق الكتابة الآلية، أو تسجيل خطرات اللاشعور» وفي شعرنا الحديث كثير من القصائد المبنية على الاحلام ومنطقها وبنائها، ومن أمثلتها قصيدة السياب (حدائق وفيقة) التي يقول فيها:[٥٢]

لوفيقه
في ظلام العالم السفليّ حقلُ
فيه مما يزرع الموتى حديقه
يلتقي في جوها صبح وليْلُ
وخيالٌ وحقيقه
تنعس الانهار فيها وهي تجري
مثقلاتٍ بالظلال
كسلالٍ من ثمارٍ، كدوال
سُرّحت دون حبال
كل نهر
شرفة خضراء في دنيا سحيقه
ووفيقه
تتمطى في سرير من شعاع القمر

زنبقي أخضر

في شحوب دامع، فيه ابتسام

مثل أفق من ضياء وظلام

وخيال وحقيقه...

فهي بالإضافة إلى بنائها وصورها الحلمية، تعد تعبيراً لا شعورياً عن حنين الشاعر الكامن في أعماق نفسه إلى الموت والعودة إلى رحم الارض ـ الأم، حيث الراحة الأبديّة من آلام الجسد وعناء الحياة، وقد نبّه الناقد غالي شكري إلى أن الرؤيا هي أداة أو منهج فني لصياغة الشعر الحديث، وأكد على ذلك في مواضع مختلفة من كتابه (شعرنا الحديث إلى أين؟) فمرة يقول: «منطق الشعر الحديث الوحيد هو منطق الرؤيا»(٥٣) ومرة يضيف: «إذا كان الموضوع الوحيد للشعر الحديث هو وضع الإنسان في هذا الوجود، فإن أداته الوحيدة التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد هي الرؤيا» ومرة ثالثة يقول: «إن الرؤيا هي التجسيد الدقيق لمفهوم الأثر الفني في النقد الحديث، حيث لا شكل ولا مضمون، بل مجموعة هائلة من العناصر الفكرية والنفسية والجمالية والحضارية، تفاعلت فيما بينها، على نحوٍ غايةٍ في التركيب والتعقيد»(٥٤) وبالنظر إلى هذه الاعتبارات فإن تحليل قصيدة شبيهٌ بتأويل حلم وفكّ رموزه، بل إن كثيراً من العبارات والمصطلحات تستخدم في وصف الأحلام كما تستخدم في نقد الشعر لوجود آليات مشتركة بينهما مثل التركيز، والتكثيف، والمعنى الكامن، والإزاحة، والانتقاء، والتمثيل بالتضاد أو بطريقة غير مباشرة.

٦ـ دلالات أخرى للرؤيا:

ظهر لنا من الفقرات السابقة، أن كلمة رؤيا، استعملت استعمالات

كثيرة، كانت تتقارب فيها أو تتباعد، وقد توقفنا عند الدلالات الأكثر تداولاً، وبقي هناك تفريعات أخرى أقل تداولاً، وأكثر تبسيطاً، وأقرب إلى المعاني الجزئية أو العارضة، وقد رأينا أن نشير إليها باختصار، وهي تكاد تنحصر في المعاني التالية:

أ ـ الرؤيا بمعنى الخيال، أو الخلق الخيالي:

وهي هنا، نقيض الفكرة المجردة أو المعنى الذهني، ومن أكثر الذين استعملوها هذا الاستعمال الناقد اللبناني إيليا حاوي، وهو ناقد غزير الإنتاج، له عشرات الكتب التي تناول فيها الشعراء العرب من قدماء ومحدثين ومعاصرين، بالنقد والتحليل والتقييم، وتناثرت في تلك الكتب كلمة (الرؤيا) للدلالة على الخيال، ومثال ذلك قوله: «في مبدأ الشعر الحديث، أنه لا يوفي إلى أقصى غاياته إلا بالرؤيا، أي بالخيال العاقل الذي يضيئه الانفعال ويغذيه»(٥٥) أو قوله الآخر: «إن السرد يشل جناحي الرؤيا ويحجر أحداقها»(٥٦).

ب ـ الرؤيا بمعنى المضمون، في مقابل الشكل:

وهذا يظهر عند العديد من النقاد، وقد كان نورثروب فراي يستعمل الرؤيا مرادفاً للمكوّن المضموني للأدب أما عندنا، فإن الناقد الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا يتحدث عن الشعر الحديث، ويقول بأنه «يجمع بين وضوح اللفظ وتعقيد الرؤيا» وهو يعني بساطة العبارة أو سهولتها وغموض المعنى أو المضمون، وكذلك الناقدة ريتا عوض في كتابها (أدبنا بين الرؤيا والتعبير) فقد كانت تحلل معاني النصوص وتشرح مضموناتها (أي الرؤيا فيها) ثم تلتفت إلى الصياغة الفنية التي عبّر الاديب بوساطتها، وهذا يدل بوضوح، على أنها تعني بالرؤيا كل ما يتصل بالمضمون وتعني بالتعبير كل ما يتصل بالشكل الفني.

جـ - الرؤيا بمعنى اللاشعور:

وقد مر معنا تفسير الرؤيا بالحلم عند السرياليين، وعلاقة الحلم باللاشعور عند فرويد، إلا أن السيد جمال باروت في كتابه (الشعر يكتب اسمه) يعتبر الرؤيا مرادفة لكلمة اللاشعور، إذ يقول: «أصبحت الرؤيا تسمية فنية شعرية للاشعور»[٥٧] وبهذا التعريف يحد من آفاق الكلمة، ويبسّط كثيراً من دلالتها الفنية. تلك هي المعاني الرئيسة لمفهوم الرؤيا، استقرأناها من خلال تتبعنا لمعظم ما كتب عنها بأيدي نقادنا المعاصرين، ويبقى علينا أن نشير إلى أن بعضهم لم يفرقوا بين الرؤيا والرؤية تفريقاً كبيراً، وهم يستخدمون كلمة رؤية للدلالة على بعض ما تضمنته كلمة رؤيا، بمعانيها التي مرت معنا، ومن هؤلاء يوسف الخال، الذي استخدم كلمة رؤية بمعنى النظرة الثاقبة حيناً كما في قوله: «إن الشعر على وجه التخصيص رؤية جيدة للوجود، وراء ظواهره وأشكاله العابرة»[٥٨] وبمعنى وجهة النظر أو فلسفة الحياة، حيناً آخر، كما في قوله: «إن الرؤية الشعرية الجديدة بطبيعتها دعوة إلى الثورة والتغيير»[٥٩]. وأخيراً، فإن تحديد معاني المصطلحات الجديدة، التي تتشعب كثيراً على أقلام الدارسين، وتسبب للقراء مزيداً من البلبلة والفوضى، وتبعدهم بالتالي عن فهم الحركة الادبية الجديدة التي نسميها حركة الحداثة. أقول إن تحديد هذه المعاني يحتاج إلى تضافر الجهود بين المهتمين بالشعر والنقد الحديثين تضافراً مستمراً ومخلصاً، ولعل هذا البحث يسهم - بعض الإسهام - في تحقيق هذه المهمة.

هوامش

١. قرآن كريم: سورة يوسف، الآيتان ٤٣ و٤٤.
٢. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢. ص٦٠٤ ـ ٦٠٥.
٣. مجلة الوحدة (المغرب) السنة السابعة العدد ٨٣/٨٢، ١٩٩١ ص١٥٢، أو في كتاب (الرؤيا في شعر البياتي) تأليف محي الدين صبحي. دمشق١٩٨٦ ص٣٤ ـ ٣٥.
٤. والاس فاولي: عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ١٩٨١. ص٤٣.
٥. سمير الحاج حسين: رامبو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط١، ٩٧٧. ص١٧٩.
٦. المصدر نفسه ص٢٦٥.
٧. البيريس: الاتجاهات الادبية في القرن العشرين. ترجمة جورج طرابيشي، دار عويدات، بيروت، ١٩٦٥. ص١٣٦.
٨. المصدر نفسه. ص١٣٧ وص ١٣٨.
٩. مجلة الآداب (بيروت) العدد الثالث. آذار عام ١٩٦٦. ص٦٩.
١٠. المصدر السابق. ص١٩٦.
١١. نزار قباني. طفولة نهد ط٦، بيروت. ١٩٦٤ ص٧٨.
١٢. نازك الملائكة، شظايا ورماد ط٢. بيروت ١٩٥٩. ص٢٥.
١٣. مجلة الثقافة الليبية، العدد ٨، ى ب ١٩٧٥، مقابلة مع خليل حاوي. ص٦٢.
١٤. خليل حاوي: الديوان. دار العودة ـ بيروت، ١٩٧٢. ص٢٣٠ ـ ٢٣١.
١٥. مجلة عالم الفكر (الكويت) المجلد ١٩، العدد٣، ١٩٨٨. ص٣٣.
١٦. و ١٧. مجلة الآداب (بيروت) العدد الثالث. ١٩٦٦. ص١٩٥..

١٨. ماجد فخري: مقال منشور في كتاب (الشعر في معركة الوجود) وهو مؤلف جماعي صدر عن دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠، ص١٠٩.

١٩. إيليا حاوي: أبو ماضي شاعر التساؤل والتفاؤل، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٢، ص٩.

٢٠. مجلة شعر (بيروت) العدد ٤، خريف ١٩٧٥، ص٩٠.

٢١. خليل حاوي: بيادر الجوع، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥، القصيدة الأولى.

٢٢. مجلة شعر (بيروت) العدد المزدوج ٢٩/٣٠ عام ١٩٦٤، ص٩٣.

٢٣. ماجد فخري: الشعر في معركة الوجود (مصدر سابق) ص٣١.

٢٤. و٢٥. و٢٦. بلندحيدري: خطوات في الغربة، المكتبة العصرية، صيدا (لبنان) ١٩٦٥.

٢٧. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢ ص١٣.

٢٨. آدونيس: مجلة الآداب (بيروت) ١٩٦٦ (مصدر سابق) ص١٩٧.

٢٩. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر (الكويت - عالم المعرفة) ١٩٧٨، الفصل الثامن: الموقف من المجتمع ص٢١٠.

٣٠. محمد الفيتوري: مجلة الهلال (مصر) آذار، ١٩٦٧. ص٥٤.

٣١. مجلة عالم الفكر (الكويت)، مصدر سابق ص٣١.

٣٢. ابن خلدون. المقدمة. مطبعة المكتبة التجارية بمصر. دون تاريخ ص٤٧٥ - ٤٧٦.

٣٣. ماجد فخري. الشعر في معركة الوجود (مصدر سابق) ص١١٠.

٣٤. خالدة سعيد. مجلة شعر (بيروت) العدد ١٩. ١٩٦١ ص٩٠.

٣٥. خليل حاوي: الديوان (مصدر سابق) ص٢٤٥.

٣٦. محمد عمران: مجلة الموقف الأدبي (دمشق) العدد ٧٨، ١٩٧٧. ص٥٦ - ٥٧.

٣٧. خالدة سعيد: حركية الإبداع. دار العودة، بيروت ط٢، ١٩٨٢ ص١٣٠.

٣٨. جبران خليل جبران. المجموعة الكاملة لمؤلفاته. بيروت ١٩٥٩. ص٣٠٧.

٣٩. ميخائيل نعيمة. الغربال. بيروت ١٩٦٠ ص٨٤.

٤٠. سهيل أيوب. علي محمود طه: شعر ودراسة. دمشق، ١٩٦٢ ص٦٤.

٤١. صلاح عبد الصبور: الديوان، المجلدان الأول والثاني، دار العودة، بيروت

١٩٧٢ ـ ص١٧٧.

٤٢. أدونيس: أغاني مهيار الدمشقي. دار العودة ط٣. ١٩٧١ ص٢٠١.

٤٣. أدونيس: زمن الشعر، دار العودة ط١ ٩٧٢. ص١١.

٤٤. المصدر السابق نفسه ص١٥.

٤٥. مجلة الآداب المصدر السابق ص١٩٦.

٤٦. مجلة الآداب المصدر السابق. ص١٣٠.

٤٧. أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، بيروت، دار العودة، ١٩٧٧ ص٥٥ ـ ٥٦.

٤٨. صلاح عبد الصبور، الديوان (مصدر سابق) ص٢٤١.

٤٩. أحمد عبد المعطي حجازي. ديوانه لم يبق إلا الاعتراف ضمن (ديوان أحمد عبد المعطي حجازي) دار العودة، بيروت ١٩٧٣ ص٢١٢.

٥٠. محي الدين صبحي: دراسات رؤوية، دمشق ١٩٨٧ ص٧.

٥١. والاس فاولي: عصر السريالية، مصدر سابق ص١٠٩.

٥٢. بدر شاكر السياب: الديوان. دار العودة بيروت ١٩٧١ ص١٢٥.

٥٣. غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، دار المعارف، القاهرة ط١، ١٩٦٨ ص١١٤.

٥٤. المصدر نفسه ص١٤٣.

٥٥. إيليا حاوي: الأخطل الصغير شاعر الجمال والزوال، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٢ ص٥٨.

٥٦. المصدر نفسه ص٦٠.

٥٧. جمال باروت: الشعر يكتب اسمه. اتحاد الكتاب. دمشق، ١٩٨١ ص٨.

٥٨. يوسف الخال: مجلة شعر (بيروت) العدد ٣٧. شتاء ١٩٦٨ ص٧.

٥٩. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الكشف واللغة
في الشعر الحديث

يرتبط ظهور بعض المصطلحات الفنية أو الأدبية، بمرحلة من مراحل الأدب، أو بمذهب من مذاهبه، ومثال ذلك أن مصطلح «المحاكاة» يتصل مباشرة بالمذهب الاتباعي (الكلاسيكي) في الأدب، كما أنّ مصطلح «التعبير» يتصل اتصالاً وثيقاً بالمذهب الإبداعي (الرومانسي) سواء لدى نقادنا العرب، أو عند النقاد الغربيين، الذين استقينا معظم ثقافتنا الأدبية الحديثة من ينابيعهم الثرة، وبالإمكان الرجوع إلى بعض الكتب العربية التي توسعت في عرض المصطلحين السابقين للاطلاع على ذلك، مثل كتاب (فن الشعر) للدكتور إحسان عباس أو كتاب (الشعر العربي الحديث) للدكتور نعيم اليافي.

أما مصطلح «الكشف» الذي هو موضوع بحثنا الآن، فإنه يتصل بالحداثة الشعرية التي تمحورت حول السريالية وما سبقها من تمهيدات رمزية أو ما لحقها من تيارات واتجاهات جديدة، وقد أشار الدكتور إحسان عباس إلى ذلك إشارة موجزة، في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) إذ تحدث في مقدمة الكتاب عن الأشياء التي جدّت بتأثير السريالية، ومن بينها أن الشعر صار كشفاً، يقول الدكتور عباس:[1] «ذلك أنه بتأثير من السريالية قد جدت أشياء كثيرة في النظر إلى الشعر ومهمته، إذ لم يعد الشعر صورة من صور الأدب، بل أصبح شيئاً مستقلا، ... وأن الشعر كشف ذو مهمتين: تحويل العالم وتفسيره، أو كما يقول بريتون: إن دور الشعر أن يظل يتقدم دون توقف، أن

يكتشف مجال الإمكانات في كل وجهة، وأن يبدو دائماً – مهما يحدث من أمر – قوة تحريرية ورصدية ».

وهكذا فمصطلح الكشف أيضاً جاءنا عن طريق الغربيين، الذين اعتقدوا بأن الشعر شكل من أشكال المعرفة إلا أنه[٢] «لا يراهن على سلوك أو رأي، بل على مجرد احتكاك مباشر مع العالم، لهذا فهو مُغَامَرَةُ معرفة» كما يقول (البيريس) أو هو لعبة معرفة كما يقول الشاعر الانكليزي (أودن)[٣] وسوف نلاحظ – من خلال بحثنا علاقة الشعر باللعب كما كان يرى شيلر – أنَّ الشعر تارة هو لعبة معرفة، وتارة هو لعبة لغة، أو مغامرة بها وفيها، وهذا (والاس فاولي) يوضح ذلك بقوله:[٤] «ليس الشعر في نظر رامبو، ولا في نظر تلامذته السرياليين، طريقة معرفة بالمعنى العادي للمعرفة، بل هو الطريقة التي بقيت لنا كي نتعرف إلى الأساطير الإنسانية بوجوهها التي لا تحصى» وهكذا، فمع تأكيدنا على أن الشعر معرفة، فلا بد من تخصيص هذه المعرفة ولهذا:[٥] «نحب أن نعدل عن كلمة المعرفة إلى كلمة أخرى لعلها تجنبنا اللبس بين الأمور، وتقينا اعتراض المعترضين، لأنها أخص بما نحن بصدده، فهي وإن كانت ماتزال تعني المعرفة، إنما تعني المعرفة الخاصة التي تأتينا بها النظرة الفنية بالذات، هذه الكلمة، هي كلمة (الكشف) والمقصود بالكشف هنا إزاحة الستار أو النقاب، فإذا قلنا الآن إن وظيفة الفن (الشعر) هي الكشف أو إزاحة النقاب، كان معنى ذلك أن الأشياء محجوبة عن الإنسان العادي بستار أو نقاب، وأن الفنان هو الذي يزيح هذا النقاب عن الشيء، فيتيح للآخرين أن يروه في أثره (الفني ـ الشعري) بعد أن كان محجوباً عنهم في الطبيعة» وهنا نجد أنفسنا قريبين مما قاله الشاعر الانكليزي (شلي) من أن الشعر «يرفع الحجاب عن الجمال المخبوء في العالم» وإن لم يستعمل كلمة الكشف

نفسها، ولكن، ما هي الجوانب أو الأشياء التي يكشفها الأدب الحديث بعامة، والشعر الحديث بخاصة؟

إن المفتاح الذي يقدمه لنا الناقد (لوك استانغ) في كتابه (دعوة إلى الشعر) لنفسّر به الشعر الحديث كله هو(٦) «الكشف عن علاقات جديدة بين الأشياء» فرتابةُ الحياة التي يعيشها معظم الناس، وتكرار الأحداث على وتيرة واحدة، وخضوع كثير من سلوكهم لتحكم العادات فيهم، تجعل وقع الأشياء في نفوسهم شاحباً وبليداً، بينما يستطيع الشاعر بحسّه المرهف ويقظته الفنية أن يكتشف بينها علاقات جديدة، مهما كانت هذه الأشياء مألوفة أو مكررة، يقول البيريس:(٧) «إنّ عاداتنا الفكرية، وحاجاتنا العملية، تمنعنا من رؤية الواقع كما هو، لكن الشاعر هو الذي يبحث عن العلاقات الجديدة والمعاني الجديدة، فهو يبحث للشجرة، للحصاة، للأشياء، عن معنى... إن الشعر يرفع ضد الرؤية والخيال الروتينيين عالماً لا غور له، وأُفْقُه على وجه التحديد كل ما نهمله، إن الحياة تحبسنا في عالم ضيق، فيأتي الشعر لينقذنا منه، ومن خلال اكتشاف العلاقات الجديدة بين الأشياء، يفاجئنا الشعر برؤية ما لم نتعود على رؤيته» بالإضافة إلى ذلك، فإن الشعر الحديث يكشف عما يسمونه تارة بالعالم الجديد، وتارة بالعالم المجهول، وقد عرض (البيريس) هذه المفهومات في أكثر من موضع من كتابه (الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين) فمرةً نجده يتحدث عن المبادئ التي قررها رواد الحداثة وهم بودلير ورامبو وملارمه فيقول: «إن ظهور هذه المبادئ لا يعني مولد شعر جديد، بل يعني فقط، انتصاره، أي نهاية الصراع السحيق العهد بين الشعر السحري والشعرالدنيوي ∴ بين الميل إلى جعل الشعر كشفاً عن عالم جديد، والميل إلى اتخاذه زخرفة بلاغية لعالم مشترك، خاضع للقوانين الاجتماعية المعهودة» ومرة

ثانية نجده يقول: «إن شعرنا الحديث يرفض أن تكون وظيفته تجسيم الحياة وتزيينها، لأنه يريد أن يجعل من نفسه كشفاً عن عالم مجهول» ومرة ثالثة يتحدث عن القصيدة الحديثة فيقول: «وها هي ذي تريد أن تجعل من نفسها كشفاً عما لم نره، ولم نحسّ به قط.» فماذا إذن يريد ألبيريس بهذه العوالم التي يتصدى الشعر الحديث لكشفها؟

إن متابعة عدد كبير من نصوص هذا الشعر، تظهر لنا، تطلع الشعراء إلى كشف عالم جديد هو العالم الداخلي للإنسان، فقد تحول أكثرهم عن المشاركة الخارجية الفجّة، إلى المعاناة النفسية المريرة الناضجة، وفتحوا عيونهم على نفوسهم قبل كل شيء، ليسبروا غورها، ويستخرجوا كوامنها، منصرفين إلى تأملها واستكشاف عالمها الباطن المستتر في اللاشعور، مدركين أن هناك مناطق كثيرة مجهولة في الواقع الداخلي، أو في (إفريقيا الباطنة) كما يسميها الكاتب الألماني جان باول[٨]، وأما عن الطريق التي سلكوها آملين أن توصلهم إلى ذلك العالم، فإنها هي التي اختارها السرياليون، مقتدين بواحد من آبائهم الروحيين وهو رامبو، وتتلخص هذه الطرق في مجموعها: بالحلم بنوعيه حلم اليقظة وحلم النوم، بالتنويم المغناطيسي، بالتداعي الحر، بالمخدرات من أفيون وحشيش وكحول، بالكتابة الآلية، بالهلوسة، بإحداث خلل في الحواس، بالتجارب الجسدية والعاطفية العنيفة، بكل هذه الوسائل، حاولوا أن يكتشفوا عالمهم الجديد الذي أكثروا من الحديث عنه، ولكنهم تطلعوا أيضاً إلى عالم مجهولٍ آخر، يختلف عن هذا، وقد يتداخل معه أحياناً، هذا العالم الثاني الذي آمنوا بوجوده، هو عالم المتصوفين، وهناك تقارب بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية، ففي التجربتين انفتاحٌ على المجهول أو المطلق، ولكي يكتشفوه نهجوا نهج المتصوفة أنفسهم، فاعتقدوا بأن عالم الحس

المشترك الذي يعيشه الناس جميعاً، ليس إلا الوجْهَ المرئيّ لعالم سرّيّ، يمكن الوصول إليه باتباع تقاليد سرية، وطقوس يعرفها «المريدون» وحدهم، وإن بين العالميْنِ: المنظور والسرّيّ، «مراسلات» لا يعرفها إلا المريد أو العارف، وباستطاعته أن يستفيد منها عند الحاجة[9]، ومثل هذا الاعتقاد يربط الشعر بالسحر أيضاً، ويعطي الشاعر دور الكاهن وصانع المعجزة، وتكون وسيلته هي الكلمات التي يستعملها استعمالاً سحرياً عن طريق تعزيم لا يفهمه هو نفسه فهماً كاملاً[10]، وهكذا فإن الكشف الذي تحدثنا عنه ذو جوانب متعددة، وهو مصطلح يؤكده الشعراء والنقاد الغربيون مرة بعد مرة، وكان أدونيس أحد الذين أشاعوه في بلادنا، بعد أن اقتبس من الشاعر الفرنسي (رينيه شار) قوله الذي يحدد فيه مهمة الشاعر الحديث مختصراً بهذه العبارة: «الكشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف» وقد جعله عنواناً لإحدى مقالاته الهامة في كتابه (زمن الشعر)[11]، ومما يجدر ذكره، ولا يكتمل البحث إلا به، الإشارة إلى أن الكشف الذي يتحدث عنه الشعراء والنقاد يخصّ الشاعر والقارئ كليهما، لأن الأدب الجدير حقاً بالاهتمام، هو الذي يساعد القارئ على أن يقوم بدور إيجابي وإبداعي وفعّال، ويجعله أكثر دراية بنفسه وبالعالم، عَبْرَ اطّلاعه على كشوف الشعراء واختراقه لمغامراتهم الشعرية، وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر، فإنه يصير أكثر دراية بنفسه وبالعالم، بعد صوغه لتجاربه وتجسيدها في كلمات القصيدة، ومن هذا المنطلق، يمكن أن نفهم الأبيات التي كتبها (ييتس) إذ أجاب على اعتراضات بعض منتقديه بقوله:[12]

أولئك الأصدقاء الذين يرون أنني أرتكب خطأً

كلما نقّحْتُ قصائدي وراجعتها

لا يدركون حقيقة الأمر

وهي أنني إنما أراجع نفسي وأنقحها

ويحفزنا (ييتس) بهذا القول إلى طرح السؤال التالي: ماذا يحاول الشاعر الحديث أن يفعله عندما يكتب قصيدة؟ وسنجد خير إجابة على هذا السؤال ما يوضحه لنا شاعر انكليزي جمع بين الشعر والنقد، وهو (سيسل داي لويس) إذ يقول[١٣]: «إنه يحاول ان يستخلص معنى شعرياً من تجربته، وهو يكتب - بالدرجة الأولى - لا من أجل إفهام غيره، بل كي يفهم هو، إن الشاعر الذي ينظم قصيدة جيدة، يشبه المكتشف الذي يجد ما لم يكن يعرف أنه يبحث عنه، أو المكتشف الذي لم يعرف ما كان يبحث عنه حتى عثر عليه، إن الشاعر يكتشف الحقيقة من خلال الشعر، مثلما يكتشف السباح نفسه في الماء، أو كما يكتشف الطيار نفسه في الهواء: تلك هي مادّته: خدّاعة ولا يمكن الركون إليها، وهي مثل الماء والهواء، تتطلب منك أن تركن إليها، وأن تصارعها» إنها كلمات اللغة التي هي مادة الشاعر ووسيلة تعبيره، فكيف يستخدمها الشاعر، وما علاقتها بمهمة الكشف التي رهن نفسه لها وتطلع إلى النهوض بها؟؟ وهنا يختلف شاعر الحداثة عن شعراء المراحل السابقة في التعامل مع اللغة؟

إذا ألقينا نظرة على الشاعر الاتباعي (الكلاسيكي) وتأملنا عمليّة النظم لديه انتهينا إلى نتيجة هي أنه وعى أفكاراً محددة ثم حاول أن يصوغها في عبارات واضحة تعبر بدقة عن تلك الأفكار، إن هدفه تحقيق أعلى أشكال التعبير عن فكرته دون لبس أو غموض، أو كما قال رولان بارت: «يبدأ الشعر الكلاسيكي بالفكرة الجاهزة ثم يحاول أن يعبر عنها أو يترجمها»[١٤] وقد ينجح الشاعر في تحقيق هدفه أو يخفق فيبدّل ويعدّل وينقّح لكنه لن يرضى عن قصيدته حتى يقتنع بأن الفكرة قد لبست الثوب الذي يلائمها، وقد يجد نفسه بحاجة إلى بعض

الصور من تشبيهات أو استعارات ليزيد المعنى وضوحاً أمام المتلقي، فلا يتوانى عن تزيين قصيدته بها، وأما الشاعر الإبداعي (الرومنسي) فقد تسيطر عليه مشاعر قوية أو هادئة، وتتملّكه عواطف عنيفة أو رقيقة، فيندفع إلى كتابة القصيدة، أو ينتظر ساعة الإلهام المواتية، لكنه ما يكاد ينتهي من نظم قصيدته حتى يحس بأن ما أمكن القبض عليه بالكلمات من كتائب الانفعالات الهاربة وشراذم العواطف المتدافعة ليس إلا جزءاً ضئيلاً مما كان يضطرب في نفسه، وأن ما عبر عنه لا يزيد عن ربع ما كان يرغب في قوله والتعبير عنه، لهذا، يستحث القارئ على أن يستوحي الجزء الغائب من القصيدة، وأن يستحضر القسم الضائع من المحتوى، ولعل هذه الحالة هي السبب في ظهور مفهوم «الإيحاء» لدى الشاعر الإبداعي، الذي وسّع الطريق له حتى دخل في نظرية الشعر لديه واستمر بعد ذلك، في مختلف المدارس الشعرية الحديثة، وفي أقوال الشعراء الإبداعيين ما يؤكد رأينا هذا، يقول الشاعر الفرنسي (ألفرد دي موسيه)(١٥): «في كل شعر عظيم مادة تفوق الكلام بثلاثة أضعاف، وعلى القارئ أن يكتشف الباقي المحذوف» وكان الشاعر الإنكليزي (شلي) يحاول أن يبرهن من جانب آخر، على أن العقل عند الخلق الفني، يصبح فحمة خامدة، وأن الإلهام نفسه يأخذ في الزوال، حالما تبدأ عملية النظم، وأن الشعر مهما بلغ من مراتب الجودة، فإنه ليس إلا ظلاً باهتاً لإحساس الشاعر الأول، وكان شلي كغيره من الرومانسيين يهتم بالإحساس أكثر من اهتمامه بالشكل، غير أن كثيراً من شعراء الحداثة لا يرون في عملية التأليف فقداً، وإنما يعتبرونها كشفاً جديداً، ولا يرون فيها مجرد إنتاج واهمٍ مكان المادة المتخيلة، وإنما يرونها خلقاً لحياة جديدة لم تكن من قبل، إنها خلق بالكلمات، واللغة خلاقة للمعنى، والشاعر النموذجي الحديث لا يعتبر

مهمته التعبير عن مشاعره كالرومانسيين، ولا وصف أشياء معينة أو تقديم أفكار محددة كالاتباعيين، وإنما يرى أن مهمته هي المغامرة في الاكتشاف بين معاني الكلمات، مغامرة باللغة وفي اللغة، وتكون العلاقات في الشعر الحديث امتداداً للفظه، وقد قال أحد النقاد عن جيمس جويس: «ليست كتابته (عن) شيء، وإنما هي الشيء نفسه» وتحدث الناقد الأمريكي (بلاكمور) حول الفكرة ذاتها فقال(١٦): «الكلمات تلد المعاني، وهي نفسها تحتوي على المعنى، كامكان وشيك قبل آلام الاتصال، وبالنسبة للفنان الفرد، يكون استعمال الكلمات مغامرة في الاكتشاف، ويكون الخيال حافزاً على الاكتشاف بين الكلمات التي يستغلها» ومن هنا يتبين لنا دور اللغة في الشعر الحديث. وفي عملية الكشف بوجهٍ خاص، حيث تبدو الكلمات حقيقية أكثر من الاشياء التي تدل عليها، أو الأفكار التي تعبّر عنها، وهذا يذكرنا بالأهمية التقديسية للكلمات في الديانات الكبرى جميعاً، وفي الأساطير والسحر والرقى، والكاتب أو الشاعر المبدع فيه شيء من الكاهن، لعلنا نستطيع الآن أن نقدم تصوراً واضحاً لنشأة القصيدة وتكوينها عند الشاعر الحديث.

لقد أصبح **النسق الجديد في الخلق الشعري** كما يلي(١٧): كلمة تخلق عالماً، فتحاول أفكارنا على الأثر أن تُسامت الكلمات أو تناغمها» والمبدأ المهم في هذه الآلية الشعرية كما يتابع والاس فاولي: «هو أن يبدأ الشاعر عند خلق القصيدة بالكلمات، بدلاً من أن يبدأ بموضوع أو عاطفة أو فكرة» وعلى حسب هذه النظرة يكون الشعر نوعاً من الكشف، ويكون استعمال اللغة وسيلة للاكتشاف كما يكون شعار الشاعر «كيف يستبين لي ما يجول في فكري قبل أن أعرف ما أقول» وقد أوضح الشاعر (أودن) هذه الفكرة وتوسع في

شرحها وتفصيلها حين قال: «كيف أعرف ما أفكر فيه حتى أرى ما أقول؟» ثم تابع موضحاً[١٨]: «يكتب الشاعر (جذر الكستناء المرتاح) ثم يغير التعبير ويجعله (جذر الكستناء المعهود) في هذا التغيير لا مجال لإحلال شعور محل آخر، أو لتقوية شعور ما، بل هنالك استكشاف لماهية الشعور، الشعور نفسه لا يتغيّر، وإنما ينتظر أن تعرف هويته، كرقم الهاتف الذي لا يستطيع المرء أن يتذكره: أهو ٨٣٥٧؟ لا، ليس هو، إنه ٨٥٥٧، بل هو ٨٤٥٧ لا، إنه على طرف لساني، مهلاً، تذكرته إنه ٨٦٥٧، ذلك هو الرقم الصحيح» تلك إذن، هي النظرة الحديثة إلى الشعر، وهي النظرة التي تمثلت في أقوال الشعراء والنقاد الغربيّين، وأتمنى أن أكون قد أحسنت عرضها وإبراز علاقتها بمصطلح (الكشف) الذي يُلخّص وظيفة الشعر كما يراها أصحاب الحداثة، ولابد من التنويه بأن أكثرية هذه الآراء تنطبق على الشعر العربي الحديث، انطباقها على الشعر الغربي لسبب بسيط، أشرت إليه في البداية، وهو أننا في هذا العصر، نعيش في مرحلة نعتمد فيها على الحضارة الغربية اعتماداً شاملاً، وأن الآراء النقدية، والنظرية الشعرية جزء من هذه الحضارة، لذلك لا نحسّ بتغير المناخ أو اختلاف التضاريس والحالة الجوية، إذا نحن أصغينا إلى بعض شعرائنا من أمثال أدونيس عندما يقول[١٩]: «صار الإبداع الشعري عندي، وسيلة لاكتشاف نفسي واكتشاف الإنسان والعالم» أو عندما يضيف: «أنا لا أنطلق من فكرة محددة واضحة، بل من حالة أنا نفسي لا أعرفها معرفة دقيقة، إنني لا أخضع في تجربتي للموضوع أو للفكرة أو الإيديولوجيا أو العقل أو المنطق، وأنا في تجربتي هاجس اكتشاف» فمثل هذه الأقوال أصداء تنعكس فيها أقوال أساتذتنا الغربيّين الذين نأخذ عنهم ونقتدي بهم.

هوامش وتعليقات

١. د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر ط١ ـ الكويت عام ١٩٧٨. ص٥.

٢. البيريس: الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين ترجمة جورج طرابيشي ط١ عام ١٩٦٥، بيروت فصل (المغامرة الشعرية) ص١٣٦.

٣. ديتشس: مناهج النقد الأدبي. ترجمة محمد يوسف نجم ط١ ١٩٦٧، بيروت ص٢٤٥.

٤. والاس فاولي: عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد ط١ عام ١٩٨١، بيروت ص٥٢.

٥. د. سامي الدروبي: علم النفس والأدب. دار المعارف بمصر ١٩٧١. ص١٧.

٦. و ٧. البيريس: المرجع السابق ص١٥٢ ـ ١٥٣.

٨. د. عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث ط١ عام ١٩٧٢ ج١ ص٣٠.

٩. البيريس: المرجع السابق ص١٤٥.

١٠. والاس فاولي: المرجع السابق ص٢٠.

١١. أدونيس زمن الشعر ط٣. بيروت ١٩٨٣ ص٧.

١٢. أليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ط١ عام ١٩٦١ بيروت ص٢٨.

١٣. مجلة الشعر المصرية العدد ١٠، ١٩٦٤ ص٦٠.

١٤. مرجع الدكتور إحسان عباس نفسه، الفصل السادس ص١٤٠.

١٥. روز غريب: النقد الجمالي ط١ ١٩٥٢ بيروت ص١٠٦.

١٦. تشارلز فيدلسون: الرمزية والأدب الأمريكي، ١٩٧٦. دمشق. ص٦٤ ـ ٦٥.

١٧. والاس فاولي: المرجع السابق ص ٥٣ ـ ٥٤.

١٨. ديتيشس: المرجع السابق ص٢٤٦.

١٩. مجلة الآداب اللبنانية. العدد٢، آذار عام ١٩٦٦ ص١٩٧.

التجديد:
مفهومه وحركاته

موقف الشاعر العربي الحديث صعب، ومسلكه خطِر، وطريقه ضيّقة، إنه يسير على صراطٍ محفوف بالمكاره، يحيط به سياجان أحدهما من نار، والآخر من جليد، إذا انحرف قليلاً نحو اليمين لفحته نار الغرب، وتركت أثرها على جسده ونفسه، فصار موسوماً ومشبوهاً ومُتّهماً بتقليد الغربيين، وإذا مال قليلاً إلى اليسار، سفعته ريحٌ باردة أرجفتْ عظامه، وجعلته موصوماً بالجمود وتقليد الأقدمين، فإنْ أراد السلامة والوصول الآمن إلى جزيرة الخالدين من المبدعين، فإنّ عليه أنْ يعرف الخط الدقيق الذي يتوازن فيه الحر والبرد فلا يطغى أحدهما على الآخر. فهل إلى ذلك من سبيل؟ وأين تقف حركات التجديد التي ظهرت في أدبنا العربي الحديث خلال هذا القرن؟ وكيف فهِم أدباؤنا التجديد في الشعر بخاصة؟!.

للإجابة عن هذه الأسئلة، أو عن بعضها على الأقل، نستعرض أهم الحركات التي توصف بأنها مجددة، أو حاملةٌ لواء التجديد، وهي في رأينا أربعُ حركات.

الحركة الأولى: حركة الإبداعيين [الرومانسيين]

التي قادها العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري قبيل الحرب العالمية الأولى وأثناءها وبعدها بقليل، وقد تناغمت مع المدرسة المهجرية

من جهة، وتعمق وجودها من خلال جماعة أبوللو من جهة ثانية. عُرفت هذه الحركة باسم جماعة «الديوان» نسبة للكتاب النقدي الذي أصدره العقاد والمازني عام ١٩٢١، وقد تألفت من ثلاثة أعلام، هم العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري، ثم حدث اختلاف بين المازني وشكري، واتهم كلٌّ منهما الآخر بالسرقة من الآداب الغربية، إذ كتب شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه نقداً لاذعاً وعنيفاً للمازني، واتهمه بالإغارة على الشعراء الأوروبّيّين، والاقتباس من قصائدهم، دون أن يصرّح بذلك أو يشير إليه، ووضع يده على جملة من المسروقات التي سطا عليها المازني، وقد اعترف هذا بالسرقة، ولكن بعد حين، وأشار إلى ذلك في مقدمة الجزء الثاني من ديوانه، ثم شنّ هجوماً انتقامياً عنيفاً على صاحبه في كتاب (الديوان) فثأر لنفسه منه، وانتهتْ المعركة بينهما بالقضاء عليهما معاً، فانصرف المازني عن الشعر إلى السياسة والصحافة والفنون النثريّة، وانطوى شكري على نفسه، وأخلى الميدان لغيره، ولم يعد إلى قرض الشعر إلا نادراً[1]. لكن، ما هو **التجديد الذي قدّمَتْه هذه الجماعة؟**

إنه يتلخص في نقاط أساسية معدودة، هي على التوالي: المطالبة بالوحدة العضوية، التأكيد على التعبير عن التجربة الشخصية، جعل الخيال وسيلة التعبير عن المشاعر والعواطف الذاتية، إبراز اللون المحلي الخاص، والاهتمام بالطبيعة.

وهذه النقاط هي جوهر المذهب الرومانسي عند الغربين، ولو أن كاتباً ترجم في ذلك الوقت عن الانكليزية أو الفرنسية، أحد الكتب التي تعالج الرومانسية الغربية، لبدت دعوة أصحاب الديوان هزيلة، وكانما هي أصداء تقليدية خافتة لتلك الرومانسية، ولكان من غير المقنع أن يوصف العقاد أو صاحباه، بأنهم مجددون، بل كانوا سيظهرون كفئة خارجة على القانون

الأخلاقي في الأدب، وهم يفتقرون إلى الأمانة والنزاهة في النقل.

يقول الأستاذ عمر الدسوقي في معالجة هذه الظاهرة[٢]: «إن المازني قد استساغ أن يترجم شعر غيره وينسبه لنفسه، وقد صدر الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩١٤، وفيه بعض الشعر المنقول عن الإنجليزية مدّعياً أنه له مثل قصيدة (أماني وذكر) وهي للشاعر (بيرنز) وأول هذا الجزء: «يا ليت حبي وردة» ومثل قصيدة (رقبة حسناء) وهي للشاعر (شلي)، وكذلك (فتى في سياق الموت) وهي للشاعر (هود) وغيرها، مما جعل شكري يفزع من هذه السرقات، إذ ليس معنى سعة الاطلاع وكثرة القراءة والتجديد في الشعر، أن نسطو على آثار سوانا، دون التنويه بهم وبفضلهم».

أما العقاد فقد اعترف في مرحلة لاحقة، بأنه أخذ مبادئه النقدية، وأفكاره عن الناقد الانكليزي (هازليت) الذي عدّه إماماً له، فاقتدى به وسار على خطاه، هو ومدرسته، وقال مصرّحاً بذلك[٣]: «ولا أُخطئ إذا قلت إن هازليت هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد، لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد» إن العقاد كزميليه، نقل عن الرومانسيين تنظيراتهم للشعر وتأثر بهم في قصائده ودراساته، لكنه استطاع ـ أحياناً ـ أن يوفّق بين النقل والإبداع، فكان تجديده ـ عندئذ ـ سليماً ومتوازناً كما في كتابه (ابن الرومي: حياته من شعره) حيث أفاد من نظريات علم النفس واستهدى بها، دون أن يسقط في هوة التقليد للغربيين، كما حدث له في كتابه الآخر (الحسن بن هانئ) حين قسَر القصائد والأخبار لتكون مطابقة للنظريات النفسية عند فرويد وأتباعه، وخلاصة الرأي أن الحركة الأولى من حركات التجديد، أوشكت أن تقصر تجديدها على نقل الرومانسية الغربية وبعض النظريات الأخرى، فماذا عن الحركات الأخرى؟

الحركة الثانية: الرمزية

في فترة ما بين الحربين، وعلى أعقاب مدرسة الديوان، ظهرت ثلاثة تيارات متجاورة على الساحة الأدبية في الوطن العربي: **التيار الأول** هو تيار مجلة أبوللو، الذي يُعد امتداداً لجماعة الديوان، وقد حمل مبادئها العامة التي هي المبادئ الرومانسية التي أشرنا إليها. **والتيار الثاني** هو التيار التقليدي الذي يعد امتداداً لمدرسة المحافظين، التي بدأت بالبارودي، وترسخت فيما نظمه شوقي وحافظ، **والتيار الثالث** الذي حمل راية التجديد في هذه المرحلة، هو التيار الرمزي؛ الذي كان أبرز أقطابه سعيدُ عقل وبشْرُ فارس، ولكن سعيداً هو الذي دان بالرمزية مذهباً، ونهض بدور رسولي لها، فروّج لأفكارها، وعرض مبادئها، تنظيراً في محاضراته ومقالاته ومقدمات دواوينه ودواوين أصحابه، وتطبيقاً في قصائده وأشعاره ومسرحياته، وبهذه الجهود أعطى الموجة الجديدة زخماً وقوة، وضخّ في شرايين الشعر دماء جديدة، والمطلوب منا الآن تحليل هذه الدماء ومعرفة العناصر التي تتكون منها، وبعبارة أخرى: ما الجديد في هذه الحركة التي قادها سعيد عقل؟

باختصار، لقد عرّب سعيد المذهب الرمزي الفرنسي، إذ تشبّع ذهنه بما كتبه دعاة هذا المذهب بين مؤسّسين ومبتكرين، وبين شارحين وموضحين، فكان من أبرز المبادئ والجوانب التي نوّه بها وتحمّس لها: الإيحاء في الشعر، التركيز على أن الشعر موسيقا أولاً وقبل كل شيء، الإشارة إلى عجز اللغة باستعمالها العادي عن التعبير عن أعماق النفس ومشاعرها المتحوّلة دائماً، اللاوعي مصدر الشعر والوعي مصدر النثر، رمزية الألوان، تبادل معطيات الحواس.. إلخ..

وعند التمحيص يتبيّن لنا أن هذه المبادئ التي تمثلها وجسدها تنظيراً

وتطبيقاً، إنما هي مبادئ المدرسة الرمزية الفرنسية، وقد تعرّض المرحوم أنطون غطاس كرم لآراء سعيد وأفكاره، ودرسها جملة وتفصيلاً، ورد معظمها إلى مصادرها عند ملارمه، فاليري، الأب بريمون، وبرجسون، ثم انتهى إلى النتيجة التالية[٤]: «هذا قليل من كثير من الأحاديث التي جاءت في هذا الباب، ولو توخينا إرجاعها إلى مختلف أصولها لضاق بنا المجال، إذن فمعظم النظريات الجديدة، لتفهم الأدب عندنا منفعلة (متأثّرة) بهذه العوامل الدخيلة انفعالاً (تأثُّراً) يقال معه إنها مستمدة منه، أو مصطبغة بصبغته، وعليه فالمدى الإبداعي الشخصي في هذه النظريات بقي ضئيلاً محدوداً، فكثر الاقتباس، وبان فيه النقل».

هنا أيضاً، في حركة التجديد الثانية، وهي الرمزية، قام التجديد على النقل، وبالتالي فإنه خرج من إطار التقليد للشعر العربي ليقع في إطار التقليد للشعر الغربي، برغم التأكيد على التفاوت بين شاعر وشاعر وقصيدة وقصيدة، ضمن هذا الإطار.

الحركة الثالثة: شعر التفعيلة

تعايشتْ تلك التيارات التي ذكرناها في الفقرة السابقة، عدة سنوات، وهي تغطي الساحة العربية، ثم حدثت تغيرات كبيرة على أصعدة مختلفة، كالصعيد السياسي والاجتماعي والثقافي، وانتهت الحرب العالمية الثانية، فبرزت أجيال جديدة لتسهم في النشاط الأدبي، وبدا أن التيارات السابقة استنفدت عطاءها، واستهلكت شبابها، وأخذت أصوات جديدة ترتفع بالدعوة إلى شيء جديد، وكانت تصدر عن شبان طامحين جسدوا دعوتهم بعد حين، بشعر أطلقوا عليه أسماء مختلفة كالشعر الحر، وشعر التفعيلة، والشعر الحديث، والشعر الجديد... إلخ. واشتهر منهم، السياب، نازك الملائكة، والبياتي، وبلند

حيدري وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي... وكثيرون. ويعتقد عدد من النقاد أن قصيدتيْ (الكوليرا) لنازك، و(هل كان حباً) للسياب، هما بداية المحاولات الجادة لانطلاقة هذا الشعر الذي اخترنا من بين أسمائه الكثيرة، اسم (شعر التفعيلة) وجدير بنا أن نعرض الآن المصدر الذي انطلق منه هذا الشعر الجديد، ولنقف عند الشاعرين المؤسّسين أولاً:

أما نازك الملائكة فإنها اعترفت في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد) الذي كانت (الكوليرا) إحدى قصائده، بتأثرها بالشعر الانكليزي، وصرّحت قائلة: «إنْ كان لابد من إشارة إلى قصيدة الجرح الغاضب، فلأقرر أن الأسلوب الطريف في تقفيتها مقتبس مباشرة عن الشاعر الأمريكي (إدغار ألان بو) في قصيدته البديعة (أولالوم).» ثم تابعت وهي تتنبأ بمستقبل الشعر العربي: «والذي أعتقده أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف، لن يُبقي من الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً، أقول هذا لأنه النتيجة المنطقية لإقبالنا على قراءة الآداب الأوروبية ودراسة أحدث النظريات في الفلسفة والفن وعلم النفس»(٥).

وأما بدر شاكر السياب فقد علّق على قصيدته التي أشرْنا إليها والتي عُدّتْ فاتحةً لشعر التفعيلة، في ديوانه الأول (أزهار ذابلة) فقال في ملاحظة هامشية في أسفل الصفحة: «إن هذه القصيدة، كانت كأغلب الشعر الغربي، وخاصة الانكليزي، في أنها مختلفة القوافي، تجمع بين بحر من البحور ومجزوءاته، أي أن التفاعيل ذات النوع الواحد، يختلف عددها من بيتٍ إلى آخر»(٦) ثم عاد مرة أخرى، وجدد تأكيده على التأثر والاحتذاء والاستفادة من الشعر الانكليزي، عندما كتب مقدمة لديوانه الثاني (أساطير) وقد قال الدكتور إحسان عباس(٧): «وتحدّث

الشاعر في مقدمة ديوانه عن هذا اللون الجديد ـ حينئذٍ ـ من الشعر، فردّ إقدامه عليه إلى تأثره بالشعر الانجليزي الذي يعتمد "الضربة" أساساً له». وبالطبع لم يقتصر تجديده على اعتماده وحدة التفعيلة وتنويع القوافي، وإنما شمل أيضاً تقنيّات أخرى، أضافها إلى صنعته الشعرية، في مراحل لاحقة، وتحولت إلى تقنيات عامة للشعر العربي الحديث، كالرمز والأسطورة، والتداعي، والمونولوج، والحوار، والرؤيا، والحلم وغيرها، ولكن هل ابتكر الشاعر هذه التقنيات أم نقلها عن الشعر الغربي أيضاً؟ لقد اتفق ناقدان، درسا قصائد السياب، وكانا مطّلعيْنِ اطلاعاً جيداً على الشعر الانكليزي، وهما الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، والدكتور نذير العظمة ـ اتفقا[8] على أن أشهر قصيدة للسياب وهي أنشودة المطر، تستمد روحها وتقنياتها من شاعرين هما إيليوت، وإيديث سيتويل، وأضاف الدكتور العظمة قائلاً[9]: «يصرح السياب أن طريقته الشعرية، في المرحلة التموزية من شعره، هي اقرب إلى إيديث سيتويل منها إلى إيليوت، من حيث احتفاله بالرمز والأسطورة، وتضمينه الإشارات الدينية والتاريخية والفولكلورية في شعره.».

ولندع الشاعرين المؤسسين لننتقل إلى شاعر رائد من ذلك الجيل ذاته، هو الشاعر المصري صلاح عبد الصبور الذي تحدث هو نفسه عن إعجابه الشديد بإيليوت، وبخاصة استخدامه الجسور للّغة المحكية[10]: «حين توقّفْت عند الشاعر إليوت في مطلع الشباب، لم تستوقفني أفكاره أول الأمر، بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية» وبعد أن يترجم مقطعاً من (الأرض الخراب) يشيد مرة ثانية بلغتها الجسورة ثم يضيف قائلاً: «وقد تأثرت بهذه السمة الجديدة في عهد باكر، أعلنت عن تأثري في قصائدي الاولى، فتبدت في قصائدي: شنق زهران، والملك لك، والحزن» وقد تحدث النقاد أيضاً عن تأثر صلاح بإيلوت

ومحاكاته، فقال الدكتور أسعد رزوق في دراسة له عن ديوان صلاح الأول (الناس في بلادي) يوم صدوره[11]: «فالشاعر صلاح عبد الصبور متأثر إلى حد بعيد بأسلوب إليوت وصيغه الفنية، وبنظام القصيدة وصورها الرمزية، حتى بلغ تأثره درجة التقليد في مواضع كثيرة.» إن صلاحاً لم يجد غضاضة في تقليد إليوت بتضمين قصيدة له هي (بودلير) المنشورة في ديوانه (أحلام الفارس القديم)[12] بيتين من شعر بودلير بنصهما الفرنسي، وكان إليوت قد ضمن قصيدته الأرض الخراب البيتين ذاتهما، وبنصهما الفرنسي أيضاً. أليس في كل ذلك أدلة على أن الحركة الثالثة من حركات التجديد، كانت غارقة إلى أذنيها في تقليد الشعر الغربي والاقتباس منه؟

الحركة الرابعة: قصيدة النثر

مرة أخرى، يدور الزمن دورته، ويصبح جديد الأمس قديم اليوم، ولابد من التطلع إلى إبداع جديد أو إلى «بدعة جديدة» على الأقل، وتظهر مجلة شعر لتحمل رسالة التجديد، وتبشر بقصيدة النثر، آخر أنماط الحداثة حتى ذلك الوقت، وقد تمكّن الذين دعوا إليها، أن يثيروا الاهتمام بها والإقبال عليها، ممارسةً وتذوقاً، **فما هي قصتها، وما شأنها؟**

لابد من الإشارة بإيجاز إلى جذورها التي أطلق عليها اسم الشعر المنثور، وكان من ممثليه ورواده في أدبنا العربي شاعران مهجريان هما أمين الريحاني الذي نسج شعره المنثور على نمط الشاعر الأمريكي والت ويتمان، وجبران خليل جبران الذي تأثر بكلٍ من الشاعر وليم بليك، والفيلسوف (الشاعر) نيتشه وكتب شعره النثري مقتدياً بهما، هذا ما يتعلق بالجذور.

وأما ما يتعلق بالثمار، وهو قصيدة النثر في مرحلتها الناضجة عند أدونيس وأنسي الحاج، ومحمد الماغوط، وجبرا إبراهيم جبرا، فحسبنا أن ننظر في كتاب الناقد والشاعر المرحوم كمال خير بك الذي سماه (حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر) فهو يحدثنا عن أعضاء مجلة شعر، الذين بحثوا في خميس مجلتهم، في ربيع عام ١٩٦٠، موضوع قصيدة النثر، معتمدين على مناقشة كتاب (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا) للناقدة الفرنسية سوزان برنار وقد خرجوا من تدارسهم للكتاب بتعريف القصيدة، ومعرفة مقوماتها وتحديد خصائصها، والاقتناع بممارستها وإبداع قصائد نثرية تتوفر فيها كل العناصر التي حددتها الناقدة الفرنسية في استقرائها لقصائد نثرية من الشعر الفرنسي، وبالرجوع إلى ذلك الكتاب نجد التعريف التالي[١٣]: «إن الشروط الضرورية كي تصل قصيدة النثر إلى جمالها الذاتي، أي لتكون فعلاً، قصيدة، لا قطعة نثر فنية، هي: الإيجاز، التوهج، والمجانية، ومن دون هذه العناصر، تبدو قصيدة النثر غير موجودة».

فإذا عدنا إلى ما كتبه أدونيس في دراسة له عام ١٩٦٠، في مجلة شعر، عن قصيدة النثر، وهو أول من اقترح المصطلح الجديد، معتمداً على ما قررته سوزان برنار، فإننا نجده ينقل ذلك التعريف نقلاً شبه حرفي، مع قليل من الشرح والتوضيح[١٤]، أما أنسي الحاج فقد تحدث عن قصيدة النثر في مقدمته لديوانه (لن) وكان جهدهُ محصوراً في الترجمة والنقل حيث قال: «لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أي قصيدة حقاً، لا قطعة نثر فنية، أو محملة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز، التوهج، والمجانية، ضمن وحدة كلية تصهرها في بوتقتها»[١٥]، وهكذا كان تنظيرهم لقصيدة النثر، وهو الجديد الذي قدموه، مشدوداً بأمتن الخيوط أو (الحبال) إلى التنظير الغربي لها.

لا أدري إذا كانت الأمثلة التي قدمتها عن حركات التجديد في شعرنا العربي الحديث، تسوّغ الاستنتاج بأن مفهوم التجديد عندنا كاد ينحصر في نفق ضيّق يؤدي دائماً إلى الآداب الغربية ومذاهبها ومدارسها وفنونها، وبالتالي ظل شعرنا في عزلة لأنه لم يستطع أن يحقق المعادلة التي ذكرناها في بداية هذا البحث، وهي معادلة التوازن الدقيق بين الاستفادة من الغرب والاستفادة من التراث الذي شكّل أرضية راسخة في نفوس أبناء أمتنا وعقولهم وما تضمنته من رواسب دفنت في اللاوعي أو طفت على سطح الوعي.

أحب في نهاية هذا الفصل أن أؤكد للقارئ الكريم، أن هدفي هنا، ليس إعادة عرض لمبادئ الحركات التجديدية الأربع: حركة الديوان، الحركة الرمزية، حركة شعراء التفعيلة، وحركة قصيدة النثر، فهذه المبادئ صارت معروفة ومتداولة، وإنما تركّز هدفي على نقطتين هما: حصر حركات التجديد من جهة، وإبراز التأثّر السافر الذي بلغ حدّ النقل والترجمة عن الأدب الغربي من جهة ثانية.

إن النقطة الثانية هي بيت القصيد وغاية المقال، لأن بعضاً من الدارسين عندنا ينكرون أو يتغاضون أو يتجاهلون أو يجهلون هذه الحقيقة، وعلينا أن نظهر الحقائق في ميدان الدراسة والبحث بغض النظر عن الأهواء والميول. وسوف تتضح هذه الحقيقة في الفصول الأخيرة اتضاحاً أشد.

هوامش وتعليقات

١. د. شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر. دار المعارف ص٦٧.

٢. عمر الدسوقي: في الأدب الحديث ج٢ ط٦ عام ١٩٦٦. مطبعة الرسالة. مصر. ص٢٤٥ ـ ٢٤٦.

٣. عباس العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ط٣ عام ١٩٦٥. مكتبة النهضة المصرية ص١٩٢.

٤. أنطون غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث عام ١٩٤٩. دار الكشاف. بيروت ص١٥٦ ـ ١٥٧.

٥. نازك الملائكة: شظايا ورماد ط٢. عام ١٩٥٩. المكتب التجاري. بيروت ص١٣ وص١٧.

٦. عيسى بلاطه: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ط١ عام ١٩٦٩ دار الثقافة بيروت ص١٣٤.

٧. د. إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ط١ عام ١٩٦٩ دار الثقافة بيروت ص١٣٤.

٨. د. نذير العظمة: مقالة (السياب بين مؤثرات إيليوت وإيديث سيتويل) ص٨٧. ود. عبد الواحد لؤلؤة مقال (بين السياب وسيتويل) ص١٥٦ وكلاهما في مجلة الفكر العربي المعاصر العدد ١٠.

٩. د. نذير العظمة (ثلاث مراحل للمؤثرات في شعر السياب) مجلة المعرفة السورية العدد ٢٥٢ شباط ١٩٨٣ ص١٨٦ ـ ١٨٧.

١٠. صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر عام ١٩٧٧. دار العودة بيروت ص١٦٥ ـ ١٧٠.

١١. د. أسعد رزوق (الشعر في معركة الوجود) ط١ عام ١٩٦٠ دار مجلة شعر بيروت ص٤٧.

١٢. صلاح عبد الصبور: أحلام الفارس القديم ط١ عام ١٩٧٧ دار العودة. بيروت ص٢٢١.

١٣. مجلة فكر: العدد ٥٢، شباط عام ١٩٨٢ ص١١١.

١٤. مجلة المعرفة السورية العدد المزدوج: ٢٧٣ ـ ٢٨٤ تشرين١ ١٩٨٥ ص١٦١ ـ ١٦١.

١٥. مجلة فكر: العدد ٥٢ شباط عام ١٩٨٢ ص١١٢.

ظاهرة الغموض في الشعر العربي
قديماً وحديثاً

تمهيد [دواعي البحث]

مشكلة الغموض في الشعر العربي، من المشكلات القديمة الجديدة في آن، مهما بحثنا فيها، نجد أن هناك متّسعاً للقول والنقاش والحوار حولها.

عالجها كثير من نقادنا ودارسينا، في الماضي وفي الحاضر، إما على شكل بحوث مستقلة، وإما على شكل معالجة عارضة من خلال مناسبة طارئة، أو فرصة متاحة وكذلك شعراؤنا جبهتهم المشكلة، فأدلوا بآرائهم في لقاءات أو ندوات أو على صفحات المجلات والجرائد، أنكرها بعضهم وقال: لا غموض في الشعر أبداً، إنما هناك تقصير أو قصور من جانب القراء، واعترف بها آخرون فقالوا: إن التجديد والإبداع مقترنان بالغموض، لذلك، تضاربت الآراء هنا وهناك، وكثر الهرج والمرج، واختلطت الأفكار الموضوعية، بالنزوات المرتجلة، فلما أخذتُ في تمحيص تلك الآراء وتصنيفها ـ بعد دراستها واحداً واحداً ـ أيقنت أن مسألة الغموض متشعبة، والحديث فيها ذو شجون، وأن الاعتماد على النصوص الشعريّة واستقراءها وربطها بالوقائع الجارية والتاريخ الأدبي من جهة، والاستناد إلى آراء النقاد والمنظّرين من جهة ثانية يفتحان باب الاجتهاد، ويهيّئان الفرصة لإضافة شيء جديد.

وهكذا مضيت قُدُماً في إعداد هذا البحث، لإيماني بالعلاقة الجوهرية بين مسألة الغموض وقضية الحداثة في الشعر العربي الحديث.

جدّيّة المسألة

نظرة عجلى، يلقيها الدارس على بعض الكتب النقدية، في تراثنا العربي القديم، أو في النتاج الغربي الحديث، أو في الكتب المهتمة بأدبنا العربي المعاصر، تطلعه على جدّيّة المشكلة وخطرها.

والإشارة إلى بعض هذه الكتب، تغني في هذا المقام عن التفصيل، فهناك الموازنة للآمدي، الوساطة للقاضي الجرجاني، أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، شرح المشكل من شعر أبي تمام للمرزوقي، أبيات المعاني لابن قتيبة، شعراء المدرسة الحديثة لروزنتال، مقالات مختارة لإيليوت، سبعة أنماط من الغموض لإمبسون، الذّهْنُ الأدبي لماكس إيستمان، الرمزية والأدب العربي الحديث لأنطون غطاس كرم، الشعر العربي المعاصر للدكتور عز الدين اسماعيل، زمن الشعر لأدونيس... إلخ.

هذه الكتب وسواها، طرحت مشكلة الغموض في الشعر، فَسّرتْ، وعلّلتْ، اتفقتْ واختلفتْ، لكنها أكدت أن المشكلة حقيقية وهامة، وليست وهماً مصطنعاً من الأوهام التي تَغْشى بسحابها الأسودِ بعضَ العيون الكليلة فتُعْشيها، وهناك دليل آخر على جدية المشكلة وأهميتها، وهو تاريخنا الأدبي: فقد اشتهر في أدبنا العربي منذ القديم، صنفانِ من الشعراء: صنف عرف بالصعوبة والغموض، من أمثال الفرزدق وأبي تمام، وأبي الطيب، وأبي العلاء المعري، وصنف عرف بالسهولة والوضوح من أمثال جرير والبحتري والعباس بن الأحنف، وأبي فراس الحمداني، والبهاء زهير.

أما **الصنف الأول** فقد حظيت دواوين أصحابه بالشروح المتعددة والتعليقات الضافية، كما أثارت أبياتهم المعقدة كثيراً من مسائل

الخلاف والجدل بين النقاد، وتأرجحت مكانتهم الأدبية: بالغ بعض النقاد في مدحهم وتَمْجيدهم والثناء عليهم، وأسرف بعض آخر في ذمهم والإزراء بهم.

أما الصنف الثاني من الشعراء، فقد قرأهم الناس، فأعجبوا بهم، أو نفروا منهم، وأقبلوا على دواوينهم أو انصرفوا عنها. لكنهم لم يحركوا الماء الراكد حولهم، ولم يثيروا الخلاف والجدل، ولا ظفرتْ دواوينهمْ بالشروح، ولا أبياتهم بالتعليق، ولا صورهم بالتأويل. إن مثل هذا التصنيف يمكن أن ينطبق على شعرائنا المعاصرين، وعلى الشعراء الغربيين أيضاً. وما أكثر ما نسمع أو نقرأ شكاوى مُرّةً تحملها الصحف أو الوجوه، احتجاجاً على شعراء يكتبون شعراً صعباً لا يفهم، فكأنهم يكتبونه لأنفسهم، أو لنخبة منتقاة بعناية، أو لحلقة ضيقة من الأصدقاء والمقربين، تستطيع وحدها أن تقدر شعرهم أو تتذوقه أو تفهمه أو تتأثر به، ولن نطيل الآن الحديث عنهم، فلذلك موضعه، وإنما نشير إلى غموضهم لنؤكد الجدية البالغة لظاهرة الغموض في الشعر العربي عامة، وفي الحديث منه خاصة.

الغموض في الشعر العربي القديم

لم يكن الذوق العربي القديم بعامة، يميل إلى الغموض والإبهام والإلغاز، فقد كان يميل - على الأغلب - إلى الوضوح وتفضيل كل شيء بارز مكشوف، بروز معالم الصحراء في ضوء الشمس الساطعة، ومن هنا، ظل الشعر الغامض – الذي يكوّن نسبة محدودة من الشعر العربي – يواجه نقداً ومعارضة وذماً، وقبل أن نفصّل في طبيعة الذوق العربي القديم في النقد والأدب، نُحدّدُ أشكال الغموض ومظاهره التي تجلى فيها. وأهمها في نظرنا الأشكال التالية:

١ـ الألفاظ الغريبة:

ونعني بها، لجوء الشاعر إلى مفردات من اللغة، قليلة الاستعمال والتداول، لا في لغة الأحاديث اليومية في مجتمعه فحسب، بل وفي قصائد الشعراء المعاصرين له، أو السابقين لعصره بفترة قريبة أيضاً، ومهما كانت الأسباب الدافعة إلى استخدام ذلك النوع من المفردات، فإن الأمر الذي لا خلاف عليه، هو أن هذه الغرابة تضع حاجزاً بين الشاعر والقارئ، فتسبب ضرباً من الغموض، فإن قيل: إن هذا الغموض نسبي، وإن عالماً باللغة وأساليبها ومفرداتها، لن يجد صعوبة في تذوق تلك القصائد، ذات الغرابة اللفظية، ولن يشكو من غموضها، فالجواب أن الشعر ــ كبقية الفنون ــ لم يكتب للمختصّين وحدهم، وإنما يكتب لجمهور واسع عريض، ومع ذلك لا مناص من الاعتقاد بأن الغموض نسبي، وأن ملابسة الشيء الغريب، تجعله مألوفاً، والتمرُّس بالشعر الصعب يتركه سهلاً واضحاً، وعلى الرغم من كل ذلك، يبقى طابع الغموض سمة تميز أبياتاً كهذا البيت الذي قاله ساعدة ابن جؤية، يصف فيه وعلاً[1]:

مُوَكَّلٌ بشدوفِ الصَّوْم ينظرها من المغارب، مخطوفُ الحشا، زَرِمُ

فإذا قرأت هذا البيت أو سمعته، وقفت حائراً أمامه - لفترة على الأقل - لا تدري ماذا يريد الشاعر بهذه الألفاظ، التي لا نستعملها اليوم في شعرنا ولا في نثرنا، بل لم يكن حتى شعراء المعلقات يستعملونها، لأنها لم ترد في أشعارهم، وكذلك لم تذكر في القرآن الكريم، أو في الشعر الإسلامي المتداول، فإذا عمدت إلى المعجمات الموسّعة، أو كتب اللغة، أو إذا عدت إلى الأصمعي أو أبي علي القالي، فلن يخيب ظنك هنا، ولن تعود خالي الوفاض - كما يقولون - فقد تسمع شرح الأول أو

تصغي إلى إملاء الثاني فتعرف أن «الشدوف: الشخوص، الواحد: شَدف. الصَّوْم: شجر يشبه الناس. المغارب الأماكن التي يمكن التّواري فيها واحدها بهذا المعنى: المُغرِب. مخطوف الحشا: ضامر. رزِم: قليل الرهط أو لا يستقر بمكان» وهنا يتضح معنى البيت. فالشاعر يصف وعلاً خائفاً، لا يستقر بمكان من شدة الخوف، غلبه الجوع فضمر وتقلصت أحشاؤه، وحين أبصر أشجاراً ظنها بشراً يتربصون به، فراح يرقبهم متوجساً، وقد اتخذ لنفسه مكاناً يستتر فيه ويختبئ عن أنظارهم.

أليس في هذا البيت غموض؟؟ ألا يحتاج فهمه إلى جهد ومعاناة؟ بلى، وقد يقول قائل إن موضوع البيت صحراوي وحشي، فهو يتطلب ألفاظاً صعبة ومفردات غريبة، ولكننا نأخذ بيتاً آخر موضوعه الغزل، والغزل - عادة - يتطلب ألفاظاً رقيقة وسهلة، لكن صاحبه - وهو من عشاق العرب المشهورين اختار له ألفاظاً غريبة تجعل معناه غامضاً، قال ذو الرمة في وصف حبيبته (مي):

لها كَفَلٌ كالعانك، استَنَّ فوقه أهاضيبُ - لَبَّدْنَ الهذاليلَ - نُضَّحُ

هنا أيضاً، لا يخفى على القارئ، ما في البيت من كلمات غريبة، تواجهه منذ اللحظة الأولى، والغرابة سمة عامة غلبت على شعر الشاعر، فقلّلتْ قرّاءَهُ، وصرفت الكثيرين عنه على مر العصور - وإن اهتم به اللغويون ومؤلفو المعجمات - اقرأ البيت أولاً دون الاستعانة بالشرح وبيان الغريب، وتأمّلْ معانيه وصوره، ألا تلمح فيه الغموض؟ ألا يبدو لك عالماً مجهولاً، ثم انظر إليه مرة أخرى بعد الشرح التالي: «كفَلُ المراة: مؤخرتها. العانك: التل من الرمل. استنّ: جرى وانصبّ. الأهاضيب: دفعات من المطر. الهذاليل: أكوام من الرمل الناعم» ألا ترى معناه تقليدياً ومكرراً، وصوره عادية ومعروفة؟ كل ما في الأمر أنه يصف

اكتناز ردفيها ويشبههما بتلٍّ رملي سقطت فوقه الأمطار فازداد تماسكاً. هل نسمي مثل هذه الأبيات صعبة أو نقول إنها غامضة، علماً بأن الشرح اللغوي يعيدها سهلة واضحة، ولا يترك فيها شيئاً غامضاً؟ مسألة فيها نظر!!.

٢. الألفاظ المشتركة[٢]:

هي ألفاظ، لها أكثر من معنى واحد، تنبه لها علماء اللغة العربية القدماء، وذكروها في معجماتهم وأبحاثهم اللغوية، وليس الاشتراك خاصاً بالعربية وحدها، ففي لغات العالم الحية كلها، نجد هذا النوع من الألفاظ.

فإذا وردت في الشعر، فإن السياق هو الذي يحدد معناها المقصود في هذا البيت، أو ذاك، إلا أن بعض الشعراء، لم يضعوها في سياق واضح دقيق، ولم يذكروا لها قرينة تحدد معنى واحداً وتمنع سواه، ولذلك يحدث اللبس، وينشأ الغموض، ويتسع المجال لاجتهادات المفسرين والنقاد، ويتحقق عند ذلك الغموض.

ومن الأمثلة على هذا النوع البيتان اللذان رواهما أبو علي القالي في أماليه وهما[٣]:

ولقد مررت على قطيع هالكٍ ... من مال أَشعث، ذي عيالٍ، مُصْرِمِ

من بعد ما اعتلّتْ عليّ مطيّتي ... فأزحْتُ علتها، فظلّتْ ترتمي

والاشتراك المؤدي للغموض يقع في البيت الأول وبخاصة في لفظة قطيع فقد جاءت ضمن سياق يسمح بأكثر من تفسير، لذلك كثرت تفسيرات البيت، وتعددت وجهات النظر في شرحه:

أ- قال أبو علي القالي يفسر البيتين معاً: «القطيع: السوط، الهالك: الضائع، المصرم: المُقِلُّ المُخِفّ، والمعنى: كانت ناقتي قد اعتلتْ

عليّ، فلما أصبْتُ السوط فضربتها به ظلت ترتمي، أي تترامى في سيرها».

ب-وقال ابن قتيبة: «القطيع: هو قطيع الإبل. هالك: ضائع. المعنى: أزاح علتها بأن أرعاها مع القطيع من الإبل، فأشبعها فظلت ترتمي».

ج-وقال ابن السكيت: «القطيع: الخبَط (نوع من النباتات). هالك: ليس عنده صاحبه. والمعنى: اشبع مطيته من الخبط، من بعد ما أعيت، فنشطت للسير، وجدّتْ فيه».

وقد يتضح الأمر أكثر، إذا ذكرنا مثالاً آخر على الغموض الذي تحدثه الألفاظ المشتركة في الشعر العربي القديم. قال الأعشى:

إذا كان هادي الفتى في البلا ـدِ صدر القناة، أطاع الأميرا

إشكال هذا البيت يكمن في لفظتي: (القناة والأمير) فالشائع في الأدب استعمال القناة بمعنى الرمح. والأمير بمعنى الحاكم أو الوالي أو الخليفة، لكن الشاعر استخدم القناة بمعنى (العصا) والأمير بمعنى الشخص الذي يصدر أمراً (دون أن يكون حاكماً او خليفة أو صاحب سلطة) ونحن لا ننفي العلاقة بين الاستعمالين: الشائع وغير الشائع لكل من اللفظتين، لكن الذي يخطر لذهْن القارئ أو السامع هو المعنى الذي شاع استعماله، وهكذا حصل الإشكال، وقد علق القاضي الجرجاني على البيت بقوله[٤]: «فإنّ هذا البيت ـ كما تراه ـ سليم النظم من التعقيد، بعيد اللفظ من الاستكراه، لا تُشْكِلُ كل كلمة بانفرادها على أدنى العامة، فإذا أردت الوقوف على مراد الشاعر، فمن المحال عندي ان تصل إليه، إلا من الاستدلال بشاهد الحال، وفحوى الخطاب، فأما أهل زماننا، فلا أجيز أن يعرفوه إلا سماعاً، إذا اقتصر بهم من الإنشاد على هذا البيت

المفرد، فإن تقدموه أو تأخروا عنه بأبيات لم أبعد أن يستدل ببعض الكلام على بعض، وإلا فمَنْ يسمع بهذا البيت فيعلم أنه يريد: أن الفتى إذا كبر فاحتاج إلى لزوم العصا أطاع لمن يأمره وينهاه، واستسلم لقائده، وذهبت شرته» وإن تعليق الجرجاني هذا يغني عن أي تعليق أو شرح للبيت.

٣ـ التعسف في الصياغة:

للتعسف أشكال متنوعة، لكنها تتفق جميعاً في مخالفة الشاعر للقواعد النحوية والمنطقية التي تعارف عليها الناس، وجرت بها العادة، وعُدَّت من الأصول التي يلتزمها الأدباء والشعراء في نتاجهم عامة إلا من شذّ ونشز، أو خالف القواعد اللغوية عمداً أو عجزاً أو جهلاً، وقد تناولتْ كتبُ البلاغة العربية القديمة جوانبَ من هذا التعسف في مقدماتها تحت ما أسموه (بالتعقيد) حيث يشيك المتكلم طريقك إلى المعنى، ويوعر مذهبك نحوه، حتى يقسم فكرك ويشعب قلبك، فلا تدري من أين تتوصل، وأي طريق تسلك إلى معناه، ومن أبرز هذه الأشكال: التقديم والتأخير، وتغيير مواقع الألفاظ في العبارة، والإبهام في مراجع الضمائر، فلا تتوفر قرينة تدلُّكَ إلى أين يرجع الضمير، وهذه حالات متعددة لا حالة واحدة، تؤدي كلها إلى الغموض في الشعر والإبهام فيه، وسنكتفي الآن ببعض الأمثلة للتوضيح، يقول الفرزدق ـ وهو الذي اشتهر بالتعقيد ومخالفة القواعد وقوله للنحاة: (عليّ أن أقول وعليكم أن تحتجوا) ـ من قصيدة مشهورة:

إلى ملكٍ، ما أمه من محارب أبوه، ولا كانت كليبٌ تصاهره

إن فهم هذا البيت صعب ومعناه محير، ما لم يدرك القارئ الترتيب الأصلي للألفاظ، فإذا عرف أن الشاعر قدّم وأخر، وكان قصده أن يقول: إلى ملكٍ أبوه من محارب، ما أمه منهم ولا كانت كليب

تصاهره... بان له المعنى وزال الغموض، ومثل ذلك، ولكن بدرجة أقل من التعسف قول المتنبي:

وفاؤكما كالربع: أشجاه طاسمه بأن تسعدا، والدمع أشفاه ساجمه

فهو يخاطب صاحبين له، ويتهمهما بقلة الوفاء بالمساعدة، فالوفاء من جهة، كالربع كلما تضاءل واندثر أثار حزنه أكثر. ومن جهة ثانية، كالدمع كلما فاض وكثر كان أنجع وأشفى له من أحزانه. وكان الترتيب الأصلي لكلمات البيت: وفاؤكما بأن تسعدا كالربع أشجاه طاسمه وكالدمع أشفاه ساجمه. ومن الأمثلة على الغموض الناتج عن إبهام الضمائر واختلاطها قول أبي الطيب أيضاً:

وأظلم أهل الظلم من بات حاسداً لمن بات في نعمائه يتقلب

والبيت من قصيدة يمدح به كافوراً الإخشيدي، والذي أحدث الإشكال فيه هو الضمير المرفوع في كلمة (بات) والضمير المجرور في كلمة (نعمائه) فصار يحتمل أكثر من معنى وتفسير. ذلك أن الضمير المرفوع في (بات الثانية) إذا عاد إلى مَنْ الثانية وعادت الهاء في نعمائه إليه كان المعنى: أظلم أهل الظلم من رأى رجلاً يتقلب في النعمة فراح يحسده، وإذا عادت الهاء في نعمائه إلى مرفوع (بات الأولى) كان المعنى: أظلم أهل الظلم من يمنح رجلاً نعمة فإذا رآه يتقلب فيها حسده. أما إذا عاد الضمير المرفوع في (بات الثانية) إلى من الأولى وعادت الهاء إلى (من الثانية) فإن المعنى يكون: أظلم أهل الظلم من بات حاسداً لوليّ نعمته. والمعروف أن الشاعر لم يقصد إلا معنى واحداً، ولكنه لم يحترس في الصياغة من احتمال تعدد المعاني بهذا الشكل.

٤ـ المعاني الدقيقة:

كانت معاني الجاهليين والإسلاميين فطرية سهلة، مصدرها عواطفهم ومشاعرهم العفوية، فإن جرى فيها شيء من الحكم والأمثال، فهو صدى التجارب ومعاناة الحياة، فالشاعر ليس من همه أن يبتكر المعاني التي لم تخطر لأحد من قبل، ولا أن يستنبط الأفكار التي لم تمر بالأذهان أبداً، لذلك قال الجاحظ كلمته المشهورة: «المعاني مطروحة في الطريق...» فلما جاء المحدثون ـ آنئذٍ ـ جعلوا يدخلون في معانيهم ثمرات أذهانهم واستنباطاتهم وعلمهم الغزير، إذ انتشر من حولهم المنطق وعلم الكلام والفلسفة والفلك والتنجيم وسواها من العلوم، فتأثروا بها، واستفادوا منها، فقد لحظ الجاحظ أن أبا نواس يدخل في شعره ألفاظ المتكلمين ومعانيهم، ولما جاء أبو تمام عني بالأفكار القوية، وغذى شعره بالفلسفة والنظرات العميقة في الكون، وجرى على غير طريقة العرب ومذهبهم في المعاني. ولم يرتض كثير من النقاد ذلك، ولم يروا في المعاني التي تحتاج إلى استخراج واستنباط، جمالاً فنياً، ولا فضلاً لمن حفل بها لأنها تؤدي إلى الغموض والتعمية وهذا ما لم يقبله النقدة ولم يشجعوه (لا سيما المحافظون منهم). كان ابن الأعرابي ينفي من معاني أبي تمام عويصها، وكان إسحاق الموصلي يعيبها عيباً شديداً. فقد ذكر العسكري في الصناعتين أن إسحاق، سمع أبا تمام ينشد قوله:

يا يوم شرد يوم لهوي لهوه ... بصبابتي، وأذل عزّ تجلدي

وأبياتاً أخرى، عند الحسن بن وهب، فقال: «يا هذا لقد شددت على نفسك، والكلام بهذه المثابة كان مذموماً». وفي الحق أن أبا تمام حشد في قصائده أبياتاً حيرت النقاد فاختلفوا حولها، وفسروها على وجوه متعددة، لكنهم اتفقوا على ذمها، فقد قال الآمدي: «هذه العويصات في

شعره هي شر مذاهبه، وأردؤها وأقلها حلاوة» أما المرزوقي فقد صنّف كتاباً في تفسير غامض معانيه سماه (شرح المشكل من شعر أبي تمام) واعتبر طلبه للمعاني الغامضة التي يزخر بها ديوانه، وقصده للأغراض الخفية، من الغثّ الثقيل. ولعل بعض الأمثلة يوضح هذا النوع من الغموض، قال أبو تمام:

وَلَهَتْ، فأظْلَمَ كلُّ شيءٍ دونَها   وأنارَ منها كلُّ شيءٍ مظلمِ

لقد عقب المرزوقي على هذا البيت بقوله: «لما جزعت لفراقها اشتد جزعها علي، فأظلم كل شيء في عيني، سواها ومن دونها، وبان لي ووضح من مكتوم أمرها، ومكنون ودها لي، ما كان مغيباً عني، ومظلماً علي. ويجوز أن يكون المعنى: ارتاعت لما أحست بالفراق، وتولهت، فألقت قناعها، فأظلم كل شيء دونها لسواد شعرها، فأنار كل شيء مظلم من بياض وجهها، والأول أوضح وأجود.» وللتبريزي أيضاً اجتهاده ورأيه فهو يضيف قائلاً: «وقد يؤدي لفظ الطائي معنى آخر، وهو أن الأشياء أظلمت دونها، أو غيرها. وقوله وأنار منها كل شيء مظلم، أي من حسنها تضيء الأشياء المظلمة»[٥]. وأحب أن أنبه - هنا - أن اختيار أبي تمام لا يعني أنه الوحيد بين شعرائنا القدامى، الذي سبَّبَ الغموض بدقة معانيه واستنباطها، ففي شعر أبي الطيب أمثلة كثيرة من الأبيات المعقدة الغامضة، التي نام ملء جفونه وترك الخلق يسهرون من جرائها ويختصمون.

الذوق العربي القديم وظاهرة الغموض

بعد هذا العرض الموجز لأشكال الغموض في الشعر العربي القديم، أحاول أن أضع هذه الأشكال في إطارها الموضوعي العام، وأبين موقعها

على (خارطة) الشعر العربي، فلقد رأيت بعد ملاحظتي لجزء كبير من النصوص الشعرية والنقدية، أن الغموض لا يمثل تياراً غالباً في الشعر القديم، فهو جدول صغير، متعثر، يصب في نهر الوضوح الكبير، الذي يمثل الغالبية الساحقة من النصوص الشعرية القديمة، ولو عدنا إلى نقادنا المشهورين لتكشفتْ لنا هذه الحقيقة ذاتها بجلاء وسطوع، فالأصمعي مثلاً، ربما كان أول المنادين بمبدأ الوضوح، فقد نقل عنه الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) قوله التالي: «البليغ من طبّق المفصل، وأغناك عن المفسر» ثم راح أبو عثمان يشرح هذه العبارة الموجزة ويبين مغزاها بأسلوبه الشيق المعروف ولإتمام الفائدة أورد حديثاً بين ثمامة بن أشرس وجعفر بن يحيى، قال ثمامة: «قلت لجعفر: ما البيان؟ قال: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلي عن مغزاك، وتخرجه من الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة، والذي لابد منه أن يكون سليماً من التكلف، بعيداً عن الصنعة، بريئاً من التعقيد، غنياً عن التأويل»[٦].

ولنقف قليلاً عند الجملتين الأخيرتين (البراءة من التعقيد، والغنى عن التأويل) لينجلي لنا اليقين الذي لا شك حوله وهو أن المبدأ الذي طغى على أدبنا القديم وغدا من طبائعه الأصيلة، وجسّد ذوق العرب في الشعر، إنما هو مبدأ الوضوح. ولذا نعمد الآن لتحديد مظاهره التي تجلى من خلالها ألا وهي:

أولاً: المعاني المكشوفة

يطالب النقاد العرب، بأن تكون المعاني مكشوفة، وفي غاية الظهور؛ لا يحجبها لفظ ولا تخفيها عبارة، فإذا قرأت بيتاً من الشعر، تجلت لك معانيه بكل أبعادها مع انتهائك من قراءته، وربما تكشف المعنى تماماً قبل قراءة القافية، ولو رجعنا مرة أخرى إلى مجلس شيخنا

الجاحظ، لأخبرنا أبو عثمان بما يلي: «قال بعضهم - وهو من أحسن ما اجتبيناه ودوّنّاه - لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة، حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أقرب من معناه إلى قلبك»(٧).

ففي هذه العبارة الوجيزة التي يعدّها الجاحظ من أحسن ما اجتباه ودونه، يستن للنقاد سنة، يكاد يتابعه عليها الجميع، لقد استحسنها الآمدي، وأكدها الجرجانيّان: عبد العزيز وعبد القاهر، ورددها أبو هلال العسكري، أما ابن خلدون في مقدمته، فقد وقف عندها وأشاد بها إشادة لا تترك مجالاً لمستزيد، ومما أعلنه فيها قوله: «فإن كانت المعاني كثيرة كانت حشواً، واستعمل الذهن بالغوص فيها، فمنع الذوق عن استيفاء مدركه من البلاغة، ولا يكون الشعر سهلاً، إلا إذا كانت معانيه تسابق ألفاظه إلى الذهن»(٨) فهو لا يكتفي بالدعوة إلى الوضوح وكشف المعاني كشفاً تاماً، بل إنه ليرفض الشعر الغامض رفضاً قاطعاً، وفي أكثر من مناسبة.

ثانياً: النثرية في الشعر:

يكاد الفرق بين مفهومي الشعر والنثر القديمين، ينحصر في تميز الشعر بزيادة الوزن والقافية وحدهما، وهذا رأي الغالبية العظمى من نقادنا المشهورين، وأشهر تعريف للشعر في الأدب العربي القديم: قول قدامة بن جعفر «أن الشعر هو الكلام الموزون المقفى الدال على معنى» يصب في القناة العربية نفسها، وإذا كان هذا التعريف قد واجه في أيامنا أشدَّ نقدٍ وأعتى هجومٍ، فإن القدماء كانوا ينظرون إليه بعين التقدير، ولذلك دعا أكثرهم أن يكون الشعر منطقياً واضحاً، وسهلاً ممتنعاً، وأن يبدو شبيهاً بالنثر، فابن طباطبا مثلاً في كتابه (عيار

الشعر) يشبه نظم القصيدة بكتابة الرسالة أو الخطاب، ويتم ذلك - في رأيه - على مرحلتين: مرحلة لإعداد الأفكار والمعاني، ومرحلة لاختيار الأوزان والقوافي والألفاظ. أما أبو الحسن الجرجاني في وساطته فهو يعرف الشعر ويعدد مقوماته فيقول: «الشعر علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه»[9] ونعود قليلاً إلى مجلس أديبنا الكبير أبي عثمان الجاحظ، ونقرأ في كتابه (البيان والتبيين) العبارة التالية: «وسمعت أبا داود بن جرير يقول: رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدربة، وجناحاها رواية الكلام»[10]، وبالمقارنة بين العبارتين السابقتين، يظهر لنا أن مقومات الشعر ومقومات الخطابة واحدة، في رأي نقادنا القدماء، وحين نعرّج على أبي هلال العسكري في كتابه (الصناعتين) نسمعه يقول: «الكلام - أيدك الله - يحسن بسلاسته وسهولته ونصاعته... فنجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحسن رصفه وتأليفه»[11] ثم يذكر من الأمثلة - على ما يسميه بالسهل الممتنع - قول العباس بن الأحنف[11]:

إليك أشكو ربِّ ما حل بي ... من صد هذا التائه المعجب

إن قال لم يفعل، وإن سيل لم ... يبذلْ، وإن عوتب لم يعتب

صبٌّ بعصياني، ولو قال لي ... لا تشربِ الباردَ لم أشرب

ثالثاً: التشبيه وعكسه

لقد بات اليوم معروفاً، لدى النقاد المحدثين أن الخيال في الشعر العربي القديم، كان خاضعاً بصورة عامة للمنطق العقلي والواقع، وأنه لم يكن مجنّحاً ولم يحلق بعيداً، ولا عرف التهويم والجموح، ومن هنا

كانت الاستعارات المفضلة عند السلف، والتشبيهات المختارة لديهم، هي الواضحة، القريبة، التي تنكشف أبعادها جميعاً، فلا يبقى فيها جانب معتم، ولا إيحاء غامض، وقد كرهوا الأبيات التي توحي بأكثر من معنى، ومن هنا نفهم رفضهم لبيت جرير المشهور:

لو كنت أعلم أن آخر عهدكم يوم الرحيل، فعلت ما لم أفعل!

لأنه لم يحدد ماذا كان سيفعل، ومن هنا أيضاً، نفهم ثورتهم على أبي تمام واستعاراته التي سموها شاذة، وسخطهم على تشبيهاته الغامضة وصوره الجديدة، حتى صار عندهم مضرب المثل في فساد الذوق، إلى أن جاء المتنبي فحمل عنه بعض العبء، لأنه فعل أحياناً، ما فعله أبو تمام في خلق الصور الغريبة أو الشاذة أو الغامضة، وقد لخص المرزوقي في مبادئه المعروفة باسم عمود الشعر، خلاصة الذوق الأدبي عند القدماء، ومما قاله حول التشبيه: «وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض بالعكس»[١٢] وهكذا صارت المقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار منه للمستعار له، من أرسخ القواعد التي قامت عليها فكرة عمود الشعر، ومغزى هذه القاعدة الوضوح التام والبعد عن الغموض بكل أشكاله.

وبهذه المظاهر الثلاثة، يتجسد الذوق الأدبي، الذي طغى على مراحل طويلة في تاريخنا الأدبي، وكان يفضل الوضوح ويميل إليه ويرفض الغموض وينفر منه، أما بعض الدعوات العارضة لتفضيل الشعر الغامض فيمكن تعليلها بوضعها ضمن السياق الذي وردت فيه، فالجرجاني حين يقول: من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن

وأشفف» أو حين يقول: فإنك تعلم على كل حال، أنّ هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه؛ ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه»[١٣] فإنه يوهم لأول وهلة، بأنه يفضل الشعر الغامض، ولكن متابعة كلامه إلى نهايته تكشف حقيقة رأيه، وهي أنه يرفض الشعر المبتذل السطحي الذي يتساوى الرجل العامي والناقد الأديب في فهمه، ويفضل عليه الشعر الذي يحتاج قليلاً من التأمل والذكاء كشعر البحتري مثلاً، أما إذا كان الشعر عويصاً كشعر أبي تمام فإنه يرفضه ويعده مثلاً على التعقيد، وهكذا فهو يؤثر الشعر الواضح، فلا يخرج على الذوق العربي السائد في عصره، وبالرجوع إلى ما قاله الصابئ وهو يقارن بين الشعر والنثر نعثر على عبارته النادرة التي جاء فيها قوله: «إن طريق الإحسان في منثور الكلام، يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأن الترسل هو ما وضح معناه، وأعطاك سماعُه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه. وأفخر الشّعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه»[١٤] فنجد أن رأيه يخالف، ما يشبه الإجماع في النقد العربي القديم، وهو لا يمثل أذواق العرب وميولهم، وتبدو عبارته عارضة، وإن كانت هامة وسابقة لعصرها وباختصار فإن القاضي الجرجاني (لا عبد القاهر صاحب الرأي الذي عرضناه قبل قليل) يلخص في (وساطته) تذوق العرب القدماء للشعر بقوله: «الشعر لا يحبِّب إلى النفوس بالنظر والمحاجّة، ولا يحلّى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقناً محكماً، ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً»[١٥] وبهذا الاقتباس نختم الحديث عن الغموض في الشعر

العربي القديم، لنتحدث عن الغموض في الشعر العربي الحديث من خلال المراحل التي مر بها.

الغموض في عصر النهضة

بعد هجعة طويلة للشعر، في عصور الانحطاط والتقهقر، أخذ الوعي ينتشر، واليقظة تزدهر، وراح التطور يشمل جوانب الحياة المادية والمعنوية، فكان لابد من أن ينال الأدب نصيبه من الأوضاع الجديدة، وهكذا رأينا الشعر يستعيد نشاطه وحركته وحيويته، ويسترجع مكانته، ويقوي صلته بالحياة العامة المتجددة، فظهر البارودي وتلاه شوقي وحافظ ومطران وشعراء المهجر وآخرون عاصروهم.

ولو بحثنا عن صفات مشتركة تشمل معظم شعرهم لكانت محاولتهم الجادة لدخول العصر الحديث، وبعد استثناءات محدودة، يمكن القول بأنهم عالجوا موضوعات جديدة فرضها تطور الحياة والمجتمع وقيام النهضة، لكنّ أساليبهم اللغوية والتعبيريّة ظلت أقرب إلى أساليب الشعر العربي القديم، الموروثة من العهدين العباسي والأندلسي خاصة، ومن هنا صح إطلاق بعض الدارسين اسم (الكلاسيكية الجديدة) على شعر النهضة، إذ بقي الشكل قديماً وجاءت الموضوعات جديدة (وهذا شبيه بما حدث في فرنسا حين ظهرت الكلاسيكية الجديدة، وقال أصحابها نريد خمراً جديدة في دنان عتيقة) فإذا درسنا هذا الشعر من باب (الغموض والوضوح) فإننا نطلق عليه صفة الوضوح، فهو أبعد ما يكون عن الغموض، وحتى مظاهر الغموض التي لمسناها في الشعر القديم، اندثرت وتلاشت عند هؤلاء، فالصورة تقوم على طرفين واضحين، والمعاني عبارة عن أفكار نثرية ينظمها الشاعر في سلك من الوزن والقافية، والعواطف تسمى بأسمائها الصريحة، أو تحدد

بغاياتها المقصودة، ولكن يمكن - من أجل الدقة في الأحكام - أن نشير إلى ثلاثة شعراء عندهم بعض الغموض وهم جبران خليل جبران الذي استخدم اللغة استخداماً فنياً جديداً وابتكر صوراً جديدة ومجازات طريفة لا عهد للعرب بها فاتسم نتاجه بمسحة رقيقة من الغموض هي أقرب ما تكون إلى الشفافية، وخليل مطران الذي مزج الفكر بالخيال الفني المركب في قصائده، فكانت بحاجة إلى قراءة متأنّية حتى يتمكن القارئ من تذوقها واستيعابها، ومصطفى صادق الرافعي الذي أجهد نفسه في محاولة لتوليد معان جديدة واختيار ألفاظ متميزة، فوقع في مطبّ الحذلقة اللفظية والمعنوية، وكان قارئه يحس بغموضه بين حين وآخر، ولا نخطئ إذا قلنا إن السمة العامة لشعر هذه المرحلة وتنظيرات نقادها، هي الوضوح.

واستمرت هذه الحالة حتى ظهرت حركة (المعارضة الأدبية) التي قادها العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري، فصرنا نلمح بين الحين والآخر دعوة إلى شيء من الغموض الشعري، لا بمعناه القديم، يوم كان يُعدّ ضرباً من القصور التعبيري، ويُذَمّ على انه صفة سلبية، بل بمعنى جديد، وفلسفة فنية جديدة، تقوم على شيء من الخفاء والتظليل، وإشراك القارئ في جهد الخلق والتذوق، بدلاً من التنوير الكامل، والوضوح التام، ولعل المازني أكثر زملائه تركيزاً على فكرة (الإيحاء) بدلاً من (التصريح) وتفضيل (الرمز) على التعبير المباشر، وإن لم يستطع هو نفسه أن يحقق في شعره، ما كان يراه الأفضل والأجمل، وأحسب أن الهوة بين الواقع والمثال في شعره، كانت الدافع الأساسي لتحوله من الشعر إلى النثر، وفي التعليق التالي الذي كتبه المازني عام ١٩١٨ على بيتين لكثيّر عزة، إرهاص بالمذهب الرمزي، وتمهيد له، قال كثير:

وأدنيتني، حتى إذا ما سبيتني بدلٍّ، يُحلُّ العُصْمَ سهلَ الأباطح
تجافيتِ عني، حين لا ليَ حيلةٌ وخلّفْتِ، ما خلفتِ بين الجوانح

وقال المازني يعقب عليهما، ويحلل الجانب الفني فيهما: «هذان بيتان ليس فيهما معنى رائع، ولا فكر دقيق، لكنهما يصفان حال قائلهما أبلغ وصف، ويتغلغلان إلى النفس تغلغل الماء إلى كبد الملتاح... وشرح ذلك أن الشاعر لم يتجاوز الإشارة في بيتيه إلى التبيين، والتلميح إلى التصريح، فذكر الدل ولم يذكر دلها، وإن يكن مثّل لك فعله وتأثيره، وقال: وخلفت ما خلفت بين الجوانح، ولم يقل ماذا خلفت، فترك بذلك مضطرباً واسعاً من الخيال، ليتصور لطف دلها وسحره وفتنته، وصبابة الشاعر وشغفه وحرقته... ومن هنا قالوا في تعريف الشعر: إنه لمحة دالة، ورمز لحقائق مستترة»[١٦].

وقد يخيل إلينا أن المازني حمل البيتين أكثر مما يحتملان من نتائج، لكنه على كل حال، اتخذهما متّكأً لشرح فكرته وبيان رأيه الجديد بالنسبة للأدب العربي يوم أدلى به، وإن كان مثل هذا الرأي في الشعر شائعاً في الآداب الأوروبية آنئذ، أما الشعر الذي كتبه العقاد وشكري والمازني فهو دون نقدهم، ولا يكاد يضيف شيئاً هاماً يمد قامة الشعر العربي المكتوب قبلهم.

الغموض لدى [جماعة أبولو، والرمزيين]

يمكننا أن نعد الآراء التي بشر بها جماعة (الديوان): العقاد والمازني وشكري، تمهيداً لجماعة أبولو، حيث آتت أكلها لديهم، فمن خلال الدراسات النقدية والترجمات الشعرية والشعر نفسه، المنشور على صفحات مجلة (أبولو) نلاحظ أن فلسفة الشعر الجديد التي تمجد

الغموض والإبهام والإيحاء، قد انتشرت وازدهرت، وربحت مؤيدين وأنصاراً، وكسبت مشجعين وأعواناً، فقويت شوكتها، واتسع ظلها، وحين تقرأ شعر الشابي أو قصائد أبي شادي أو إبراهيم ناجي أو الصيرفي أو علي محمود طه أو محمود حسن إسماعيل، تطالعك بين فينة وأخرى، عبارات شعرية مبهمة، لا تدل على شيء محدد، مهمتها الإيحاء بفكرة أو عاطفة دون أن تحددها أو تسميها، وتلمح هنا وهناك، تحليقات جبران، وصوره المهوّمة، ورموزه التي تجمع بين الشفافية والغموض، مما يشير إلى إفادة الجماعة من تراثه أيْ (جبران) وإسهاماته الرمزية المبكرة وفي شعر الشابي أو أبي شادي أو الهمشري ألفاظ مثل الفجر، النور، السماء وغيرها، معروضة في سياقات جديدة، ساعدت على تحريرها من دلالاتها المعجمية القديمة، وتحولت إلى رموز غامضة غموضاً فنياً شفافاً لأنها لم تعد محددة الدلالة، إنها ترسم (جواً) نفسياً وتهيء (حالة). ولتوضيح هذه الظاهرة في شعرهم نعرض المثال التالي وهو من شعر أبي شادي في قصيدته (اللهب المقدس):

قد رشفنا منى الحياة بثغر وارتوينا من اللهيب المقدس

ونقل التعليق الذي كتبه الشاعر محمد عبد المعطي الهمشري عليه وهو قوله: «فالإبهام الرمزي هنا، في اللهيب المقدس، فالكلمتان تحملان الخيال على أجنحة هفافة إلى وادٍ من أودية الجنّ، إلى مدينة سحرية من مدن الخيال»(١٧) ونضيف من جانبنا أن عبارة اللهيب المقدس، ليس لها مدلول محدد، يمكن أن يشار إليه، ويوقف عنده، إنها غامضة غموضاً موحياً، يترك للخيال فسحة واسعة، ومسارب متعددة، كما يدعو القارئ إلى إعمال فكره وذوقه وخياله، وهذا الإيحاء مبدأ أساسي من مبادئ الرمزية في الشعر، كما يقول أصحابها، والأمثلة

عليه وافرة في شعر الجماعة، وفرة تلفت النظر، لكنها متناثرة في الدواوين والقصائد، تناثراً يبعد عن أصحابها صفة «المذهبية» ويجعلهم في مدى التأثر والتقارب من المذهب الرمزي عند الغربيين، لأن المذهبية الخالصة، والاعتقاد بها، والدعوة لتوضيحها والحماسة لأساليبها لم تكن من شأنهم، وإنما هي من شأن شاعرين هامين، ظهر أحدهما في لبنان، وظهر الآخر في مصر، وكانت بداية كل منهما مستقلة عن بداية الآخر من جهة، ومستقلة عن جماعة أبولو من جهة ثانية، على الرغم من التقارب الزمني بين الجميع، فأما أولهما وهو سعيد عقل، فقد اطلع على المذهب الرمزي عند أعلامه من الفرنسيين، ثم احتضنه وتبناه وأخذ يشرح مبادئه وأفكاره، بحماسة واندفاع قويين، عارضاً ذلك في محاضرات له، أو مقدمات لدواوينه أو دواوين غيره، وأهمها جميعاً مقدمته لديوانه (المجدلية) الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٣٧.

وليس في هذه المقدمة ولا سواها من الآراء التي عرضها عقل، شيء جديد، بالنسبة إلى آراء الرمزيين الغربيين أنفسهم، لكن الجديد فيها بالنسبة للقارئ العربي هو الاهتمام الشديد والعناية البالغة بثلاث نقاط لم يولها العرب القدماء ولا أدباء النهضة اهتماماً يذكر، **النقطة الاولى** أهمية اللاوعي في الخلق الفني والتذوق، فاللاوعي - في رأيه - منبع الحالة الشعرية «أرى أن اللاوعي رأس حالات الشعر، ورأس حالات النثر: الوعي» ويضيف «الشعر من لاوعي، والنثر من وعي... وبقدر ما تكون فكرتنا لا واعية تكون أدق وأعمق... وعلى العكس بقدر ما تغدو فكرتنا مدروسة تحليلية تغدو متعثرة دون فهم الفاهمين» و«عجيبة قوة اللاوعي سواء في الكلام، أو في الفهم».

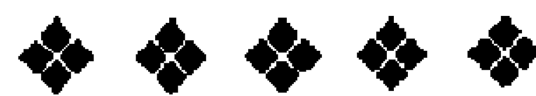
النقطة الثانية أهمية الإيحاء الذي قال النظريون المحدثون عنه كما يقول عقل: «إن القارئ يكتشف إذ يحس أنه شارك الشاعر في خلق

الحالة الشعرية، يحس أيضاً أنه هو مبدع» ولكنه ينتقدهم مضيفاً «أما بحثهم الإيحاء فلم يخل من سذاجة، قالوا مع ملارمه: الأشياء قيلت ألف مرة، يكفي أن نومئ إليها إيماء، نتمتم بعض الكلمات ليروح السامع يكتشفها من ذاته، ونكون لم نضيّعْ عليه لذة الاكتشاف» ويقترح طريقة جديدة لفهم الإيحاء، وهي ربطه بالتعددية الموسيقية...

وهذا يؤدي بنا إلى النقطة الثالثة عنده وهي أهمية الموسيقا الشعرية «فمهمة الفن أن ينتقي ويرتب بحيث يوجد تركيباً كلامياً، وقل موسيقياً، فيه من الأصوات... ما يؤلف صيغاً صوتية تساوي الحالة الشعرية... جوهراً وشكل جوهر»[١٨] وهكذا يتكون من اجتماع هذه النقاط الثلاث شعر رمزي غامض لاعتماده على اللاوعي والإيحاء والموسيقا... وهي جوهر المذهب الرمزي الفرنسي، وقد نقلها عقل بأمانة، أما الشاعر الآخر من شعراء الرمزية، فهو بشر فارس الذي اطلع على المذهب الرمزي في أصوله ومصادره الغربية أيضاً، وكان من المتحمسين له والدعاة لأفكاره ومبادئه، وقد أوضحها وفصلها في مقدمات مسرحياته (مفرق الطريق، جبهة الغيب) ولقد نشر الاولى عام ١٩٣٨، إلا أن بشراً كسعيد لم يضف جديداً للنظرية الرمزية كما هي عند مؤسسيها الفرنسيين، سوى أنه استفاد من التصوف في مصادره الشرقية.

وإذا كنا قد عرضنا الجانب النظري الذي قدمه سعيد فإننا نعرض قصيدة من قصائد بشر، لنتخذها نموذجاً للغموض في الشعر الرمزي وهي قصيدته (إلى زائرة)[١٩] التي يقول فيها:

لو كنت ناصعة الجبينْ ... هيهات تنفضني الزيارهْ
ما روعة اللفظ المبينْ؟ ... السحر من وحي العباره



ظـل علـى وهـج الحـنين رسمتـه معجـزة الإشـارهْ
خـط تسـاقط كـالحزين أرخـى علـى العـزم انكسـاره
مـاذا بوجـد المحصـنين صـوتٌ شـجٍ خلـف السـتاره
غيبْـتِ في العجـب الـدفين معنـى براعتـه البكـاره
دراً يفـوت النـاظمين ونهضـت تهـديني بحـاره
خطـوات وسـواسٍ رزيـنْ وَهْـبٌ تعمّيـه الطهـاره

لقد حظيت هذه القصيدة من اهتمام الدارسين ما لم يتح لأية قصيدة رمزية أخرى أن تحظى بمثله فقد نشر الأديب حبيب الزحلاوي في مجلة الأديب اللبنانية (الجزء السابع، السنة الثالثة - تموز ١٩٤٤. ص٥٨) تحت عنوان جائزة أدبية يقول «في عدد المقتطف الصادر في شهر أيار، نشر الشاعر بشر فارس قصيدة عنوانها (إلى زائرة). قرأت القصيدة، ثمّ قرأتها مرات، ثم أعدت قراءتها في أوقات متفاوتة، وكنت عقب كل قراءة أعود بالخيبة من عدم الفهم، ولكن هل في أداة تفكيري عطب أو تلف، وقد قرأت وفهمت أكثر ما نشر في ذلك العدد من المقتطف من بحوث في العلم والفلسفة والأدب؟ يحسن بي أن أشرك قراء الأديب معي في قراءة هذه القصيدة، وأتعهد بجائزة مالية قدرها مئة ليرة سورية أدفعها إلى من يستطيع فهم معاني تلك القصيدة وشرحها، ولا أستثني قراء العربية في سورية ومصر وفلسطين والعراق والحجاز بل أخص شعراء لبنان من هواة بدعة الشعر الرمزي».

وبعد هذا التحدي نشرت الأديب عدة شروحات وتفسيرات للقصيدة، فكان غموضها سبباً في إثارة الاهتمام بها، ومعنى الغموض فيها تعدد الدلالات، فهي تعني معاني مختلفة لعدد من القراء المختلفين، وقد يكون

كل منها مختلفاً عما قصدهُ الشاعر نفسه ومثال ذلك أن الأستاذ عدنان الذهبي يشرح القصيدة بقوله «يفتح الشاعر عينيه ويغمضهما وإذا به أمام زائرة عجوز قبيحة فيهتز لذلك، وماله والعجائز؟ ومن أين أتته إنه أمام شبح يعرفه جيداً، هي حبيبته القديمة، فيأخذ منه الرعب ماخذه وينفضه تيار كهربائي وللقبح كما للجمال تيارات... هي حبيبته التي عبث الدهر بجمالها وفتونها وطالما كهربته بحبها وحسنها من قبل»[٢٠] وهكذا يمضي الناقد في شرح القصيدة على اعتبار الزائرة عجوزاً قبيحة. أما سامي عازر فله رأي آخر فهو يذكر أن القصيدة «عقدة من عقد الشعر التي لا يتسنى لأديب حلها بغير شقّ النفس» ثم يشرح أبياتها بيتاً بيتاً موضحاً أن الشاعر يظهر فيها عداوته للأدب اللفظي ويأخذ البيت الأول منها:

لو كنت ناصعة الجبين   هيهات تنفضني الزيارة

فيقول في شرحه: «أراد أن يقول للقصيدة لو كنتِ متحررة من قيود العروض واللفظ، بحيث تظهرين جلية واضحة ناصعة الجبين لما كانت زيارتك تنفضني. واستعمال لفظة تنفضني، والنفض رعدة تسببها الحمى، يراد منه القول أن لزيارتها وقعاً كوقْعِ الحمى على صاحبها، ثم يوضح استنكاره في البيت الثاني:

ما روعة اللفظ المبين   السحر من وعي العباره

(هكذا وردت)

فاللفظ ليس له روعة، وإنما الروعة والسحر ينبثقان من استيعاب معنى العبارة. وهكذا يمضي في شرحها على اعتبارها حملة ضد الأدب اللفظي[٢١] ويأتي قارئ ثالث (أبو مضر وهو من كتاب مجلة الأديب) فيشرح القصيدة على أنها تتحدث عن محبوبة الشاعر الجميلة، وأنها تصور فتور مقلتها وفتونها ويمضي قائلاً: «لو كنت واضحة الجبين جبهاء

ساذجة التقاطيع لا تنطق، هيهات أن تشيع زيارتك في نفسي أية الخلجات، وتَنْفض مشاعري بآية الانتفاضات، فاللفظ الواضح البين خلو من الروعة، خلو من الإيحاء، كذلك هي التقاطيع التي تبدو بالغة الإيحاء، فإنها تبدو بلهاء بالغة البله، لا تملك روعة أو أثراً منها وإنما السحر مما تستوعبه العبارة استيعاباً فيه اكتظاظ وغموض، والعبارة الملأى في تقاطيع الوجه هي المقلة الناعسة الطويلة الأهداب... ولعل هذه القطعة أفضل ما قيل في المقلة التي تدور القطعة عليها فقط»[22] ولا نحب أن نستقصي كل ما كتب حولها، ولكننا نشير إلى أن الشاعر صلاح الأسير (شاعر لبناني معروف) لا يرى في تلك الزائرة مدلولاً محدداً وإنما هي بحسب رأيه «ترمز إلى ترجرج العاطفة عند الشاعر، وقد تولته نوازع الغريزة فكتب بها، فكانت قصيدته ظلاً لحالته النفسية»[23] ومصطفى عبد اللطيف السحرتي يرى أن الشاعر يتحدث إلى زائرة ذات جبين لا يدل على نفس صاحبته، ولو دل، لما انتفض من زيارتها، ويرى أن وهج الجبين، رمز لمقلتها، والخط المتساقط رمز لجفونها... إلخ.

ورأى الأستاذ أنطون غطاس كرم[24] أن القصيدة تحليل لبعض مفهوم صاحبها للشعر، وهو في ذلك يضرب على غرار الرمزيّين الخلّص، فيجعل من الشعر ومقاييسه موضوعاً لشعره، فليست الزائرة إذن كائناً حقيقياً بل هي الخاطرة الشعرية أو القصيدة تلمّ بوجدان الشاعر - مثلما تلم بوجدان المتلقي - ظليلة خاطفة كما تلم الزائرة. وقد أيد الدكتور محمد فتوح أحمد هذا الرأي، أما الدكتور مصطفى ناصف فقد اعتبر أن القصيدة موجهة إلى ربة الشعر، وأن الشاعر ينظم بعض المعاني الرمزية التي قرأها، يشيد بالغموض إشادة الرمزيين به، وينكر الألفاظ لأنها أشبه بستار أو حجاب.

ومما تقدّم يتبين أن الرمزيين سعوا إلى الغموض سعياً مقصوداً، ولم

يكن عندهم حالة عفوية ، ومهما تكن قيمة التجارب الشعرية التي عبروا عنها ، ومهما يكن نجاحهم أو إخفاقهم في تحقيق غاياتهم الفنية ، فإن الذي لا يسهل تجاهله هو الدور الذي قاموا به ، في إشاعة الغموض في الشعر العربي الحديث ، وبذلك امتصوا غضبة النقاد المحافظين ، وتحملوا سورة سخطهم في أول فوراتها وغليانها ، فمهدوا بذلك الطريق للشعراء الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان الغموض سمة بارزة وعلامة فارقة من أهم العلامات التي تميز شعرهم.

الغموض في الشعر الحديث

علينا في البداية ، أن نحدد المعنى الذي نقصده ، من عبارة الشعر الحديث ، ثم نتبين أنواع الغموض وأشكاله ومظاهره فيه ، لذلك نقول: إن الشعر الحديث الذي نعنيه هنا ، هو الشعر الذي ظهر في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات من هذا القرن ، وأطلق عليه النقاد تسميات مختلفة منها : الشعر الحديث ، الشعر المعاصر ، الشعر الحر ، شعر التفعيلة ، وأسماء أخرى أقل من هذه شهرة وتداولاً ، واقترن في تاريخ نشأته بشعراء مثل السياب ونازك الملائكة ، والبياتي ، وخليل حاوي ، وصلاح عبد الصبور وأحمد حجازي وأدونيس وغيرهم ، وظهر إلى جانبه نوع آخر من الشعر عرف بقصيدة النثر وقد ارتبط هذا النوع بشعراء آخرين مثل محمد الماغوط ، جبرا ابراهيم جبرا ، توفيق صايغ ، أنسي الحاج ، شوقي أبي شقرا ، اسماعيل عامود ، سليمان عواد ، وقد شارك أدونيس في النوعين وتفوق فيهما.

بدايات هذا الشعر

لقد رجعت إلى بدايات هذا الشعر، ونظرت في قصيدة (الكوليرا) لنازك الملائكة، و(هل كان حباً) للسياب، ثمّ عطفت على فيضٍ من القصائد التي أخذت تنتشر على صفحات مجلة الآداب (البيروتية) أول عهدها بالصدور، والناس - يومها - بين متحمس لهذا الطارئ الجديد، متفائل به، وبين ثائر عليه متشائم بمستقبله، ساخط على أصحابه، يكيل لهم التهم: من كفر بالدين، إلى جهل بالتراث، إلى التعامل مع الاستعمار وأعوانه، إلى الخيانة الوطنية والقومية... إلخ. مما يعبر عن الحالة العصبية التي أحس بها المحافظون، إزاء موجة التجديد العارمة، وقد تصاعدت الحملة المعادية بعد صدور مجلتي (شعر، وحوار) وزادت حدة وضجيجاً أقول - حين رجعت إلى بدايات هذا الشعر، وتأملتها متروياً، وجدت أن القصائد الأولى منه، لا تكاد تتميز عن الشعر العربي القديم، بغير التحرر الخارجي الذي تمثل في التصرف بعدد التفعيلات، وتنويع القوافي تنويعاً كيفياً، وقد بدأتْ - في أول نشأتها - أميَلَ إلى البساطة في أفكارها ومعانيها والجزالة في ألفاظها ومبانيها، لكنها أخذت - مع الأيام - تتحول إلى البساطة في عبارتها والتعقيد في مضمونها ورؤيتها، وراح الشعراء يزدادون تأثراً، أو استفادة، بالشعر الأوروبي ومنه وراحت تتلامح على الساحة الأدبية أسماء غربية جديدة مثل إليوت الذي أثر على شعرنا الحديث بتقنياته المعقدة، ولغته البسيطة، ومضمونه الرافض للمدينة الحديثة، وإديث سيتول التي وجهت السياب إلى الرموز التوراتية والدينية، المسيحية، والإسلامية. وكذلك (أراغون، إيلوار، لوركا) الذين أغنوا شعرنا بتقنيتهم السريالية ومضمونهم الواقعي أو الثوري، وناظم حكمت المعروف ببساطة لهجته وعفوية صوره وقوة تأثيره وسان جون بيرس بقصائده النثرية الملحمية ذات الأبعاد الغامضة.

لقد تأثر شعرنا الحديث بهؤلاء الشعراء بنسب مختلفة، وبما يتفق مع اتجاه كل شاعر من الناحيتين: **الفنية والايديولوجية**، لكننا لن ندرس الآن كل شاعر منفرداً، لنتبين أشكال الغموض لديه، وإنما نتناول الظاهرة العامة، في شعر هذا أو ذاك، ونحلل أشكالها أو ندرس أسبابها، أو نحدد مظاهرها، ومما هو جدير بالذكر والتنويه، ان شعراءنا لم يلتزموا مذاهب أو اتجاهات تغطي نتاجهم الشعري لمدد طويلة، فالشاعر الواحد يكتب في مرحلة من حياته شعراً أقرب إلى الرمزية أو السريالية وما فيهما من غموض وتعتيم، ثم يكتب في مرحلة أخرى شعراً أقرب إلى الواقعية وما في حالات ضعفها من نثرية وابتذال، وقد يجتمع النوعان في قصيدة واحدة: يبدأ الشاعر بمقدمة سريالية غامضة، وينتهي بشعارات سياسية وهتافات حزبية، ومن هنا كانت أحكام النقاد حول الشاعر الواحد أو حول ديوانٍ له تأتي متناقضة، فبينما يرى أحدهم أن المشكلة الفنية في أحد الدواوين هي مشكلة الغموض يرى آخر أن مشكلة الديوان ذاته هي السطحية والابتذال (لقد عالج الدكتور إحسان عباس مشكلة الغموض في شعر البياتي ودواوينه الأولى وبخاصة أباريق مهشمة، فاعترض الأستاذ غالي شكري وقال: (إن مشكلة السطحية والابتذال هي الطاغية على الديوان ذاته، وليس مشكلة الغموض).

وبحسب ما نرى فإن ظاهرة الغموض في الشعر الحديث مرتبطة بظاهرة أخرى، تعد من أهم السمات التي تميز هذا الشعر، ونعني بها ظاهرة (التعبير بالصور) فقد بات النقاد والشعراء معاً يعتقدون أن الحالات النفسية المعقدة، والتجارب العاطفية والفكرية المركبة، لا يمكن التعبير عنها تعبيراً فنياً بغير الصور النامية، لقد طُرحت الحاجة إلى التعبير بالصور في أكثر من مناسبة أو دراسة، لكن الذي أشاع هذا المصطلح

وأذاعه على نطاق واسع: مقال عن الشعر المصري كتبه الناقد محمود أمين العالم، ونشره في مجلة الآداب عام ١٩٥٥ في عدد خاص بالشعر، تحمّس فيه للتعبير بالصور تعبيراً بنائياً، فلفت أنظار الشعراء والنقاد إليه، وليس التعبير بالصور ـ بحد ذاته ـ شيئاً جديداً في الشعر قديمه وحديثه، لكن دفع هذا المبدأ إلى الحدة القصوى هو الشيء الجديد. والذي يتصل ببحثنا هذا، هو نوع الصور التي شاعت في الشعر الحديث وتميّزتْ بالغموض، فليست العلاقة بين أطراف الصورة بالأمر الواضح كما في الشعر العربي القديم، إن صور الشعر الحديث، تغذيها العتمة في رحمها المظلم العميق، بعيداً عن خيوط الشمس الذهبية الناعمة، إن معظم الصور تنبعث من أعماق اللاشعور، من باطن النفس ومنطقة اللاوعي فيها، وقد كان لبودلير ورامبو وملارمه تأثير كبير على الشعر العالمي كله، وكان شعرنا الحديث صدى لهذا الشعر العالمي وتأثير هؤلاء فيه، ولكن ما هي السمة الاساسية والكبرى التي تميزه؟..

إن الناقد الفرنسي الكبير البيريس يجيبنا بكل وضوح وحسم في كتابه الهام (الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين) إذ يقول: «فالهلوسة قد فرضت نفسها مع رامبو، على أنها مادة للممارسة الشعرية بالذات، تماماً كما أن الصدمات والحركات هي مادة الميكانيك، يقول رامبو: (لقد اعتدت على الهلوسة البسيطة، وكنت أرى بوضوح كبير، مسجداً مكان مصنع، مدرسة طبول، يتولى شؤونها ملائكة، عربات على دروب السماء، صالوناً في قاع بحيرة، وقد انتهى بي الأمر إلى اعتبار فوضى فكري مقدسة) ويريد ملارمه هو الآخر، وبصورة أكثر منهجية، وعن طريق التأمل أكثر مما عن طريق الإشراق والسطوع، أن يهدم المظاهر، بتحويله العالم إلى عالم هلوسة، بكشفه عن (هويات سرية، بوساطة اصطفاف ثنائي يتآكل الأشياء باسم نقاء أبدي)[٢٥]...».

هذا المبدأ الهام، مبدأ الهلوسة الذي أقره رامبو وملارمه، هو مصدر للتهويم فوق الواقع، وطريق للعودة إلى الحياة البدائية والطفولة الإنسانية، حيث تكتسب الأشياء خصائص فراسية[٢٦]، وتتحد الذات الشاعرة بالكون والطبيعة والذوات الأخرى، وحتى بالمعاني المجردة أيضاً، إن البدائي والطفل لا ينظران إلى الأشياء الأخرى نظرة موضوعية، فالمقعد هو الذي (يدعو) الطفل إلى الجلوس، والطاولة (تقف) في طريقه ليتعثر، والقمر (يختبئ) عنه لأنه أسخط أمه، إن مثل هذه النظرة تفسر كلمة اليوت المأثورة «الشاعر أشد الناس بدائية وأشدّهم تمدناً» وما تَقَدَّمَ من توضيح، هو جانبه البدائي والطفولي، أما تمدنه فهو الذي يدفعه إلى مواكبة عصره والتقدم عليه رغم فوضاه الهائلة، وهكذا تكون الهلوسة والتهويم خلفية فعالة لتطور الشعر الحديث، وعنها تتفرع أشكال الغموض فيه.

والآن نستطيع أن نحدد هذه الأشكال من خلال المظاهر التي تجلت فيها وهي:

آ ـ طغيان النزعة اللاعقلية:

لم يعد الشاعر الحديث ينقل الواقع كما هو، ولا ينسخه كما يبدو لأعين الناس جميعاً، بل راح يفكك العالم إلى عناصره، ويعيد بناءه من جديد، لأن الرؤية الدارجة فقيرة وضيقة بشكل لا يقبل نقاشاً، إن عاداتنا الفكرية وحاجاتنا العملية، تمنعنا من رؤية الواقع على حقيقته، والشاعر الحديث، يبحث للشجرة، للحصاة، لكل الأشياء عن معنى، إن دوره هو أن يعطيها معنى آخر غير المعنى الذي أسبغه الروتين الإنساني عليها، وعندئذ يوقظنا ويعدنا للدهشة[٢٧].

إن شاعرنا اليوم يحاول أن يفعل ما فعله رامبو في (هلوساته) أو أودنيس في كثير من شعره المنثور والموزون، اسمعه في مزموره الأول من

ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي) وقارنه مع كثير من هلوسات رامبو، يقول أدونيس:

«يقبل أعزل كالغابة، وكالغيم لا يرد، وأمسِ حمل قارة، ونقل البحر من مكانه، يرسم قفا النهار، يصنع من قدميه نهاراً، ويستعير حذاء الليل، ثم ينتظر ما لا يأتي... حيث يصير الحجر بحيرة، والظل مدينة، يحيا، يحيا ويضلل اليأس، ماحياً فسحة الأمل، راقصاً للتراب كي يتثاءب، وللشجر كي ينام»[٢٨]. فبالمقارنة بينهما، نعرف أن شعرنا دخل اللعبة العالمية للشعر، وأن صوره تنطلق من مبدأ الهلوسة وهي جوهر الرؤية اللاعقلية، التي تدخل الشعر في دائرة العتمة وتجعله غامضاً، لأن المنطق التقليدي المعروف لم يعد معمولاً به في عالم الشعر العصري، فالعقل الذي يحدد كل شي، وينظم كل شيء أفْلَسَ في سوق الشعر، وفقد هيبته ومكانته اللتين توارثتهما القرون، وهكذا، فالتردد، والغموض، واللامنطق[٢٩] جوهر الشعر الحديث، وحين يسمع القارئ العربي هذا الشعر أو يقرؤه تأخذه الحيرة والاضطراب أمام هذه الصور العجيبة، التي تتحرر من قيود العقل المعروفة، ومن الأمثلة على ذلك، جزء من قصيدة لأدونيس أيضاً عنوانها (مرآة الطريق وتاريخ الغصون)[٣٠] يقول في مطلعها:

«لا خليج المرايا، ولا وردة الرياح
كل شيء جناحْ
طالع في دمي
في الحقول
سابح في مدار الفصول
حيث آخيت وجهي مع العشب
واستسلمتْ خطايا

لحنين المرايا
ورأيتُ العناصر، تبكي، وتفتح جرح الأخوّهْ
إنني أول البشاره
إني نبتةٌ من الشرق، روضة النبوّهْ»

تطالع هذه القصيدة وسواها، فترى عناصر مألوفة في مفرداتها، لكنها غريبة في سياقها وتراكيبها، لأنها مبنية على أرض خيالية مسحورة، وغير مألوفة، فالخليج، المرايا، الوردة، الرياح، الجناح، الدم، الحقول... كلها مفردات مألوفة، لكن خليج المرايا أو وردة الرياح أو جناح الدماء، صور لا منطقية، لا عقلية، إنها هلوسة، تتأملها طويلاً حتى ترشح لك ببعض الدلالات، ويستوحي غيرك شيئاً آخر، فالشاعر - هنا - ساحر، يلبس وجوهاً متعددة، يخلع أقنعة، يدخل في الطبيعة، يخرج منها، مرة بقيثارة (أورفيوس) ومرة بعيني (ميدوزا)، يتكون العالم بين يديه أشكالاً جديدة، يجمد الحيّ، ويحيا الجماد. إذا كان شعرنا القديم قد بالغ في الارتباط بالواقع الملموس وتحكيم العقل وتسليط المنطق، فإن عصرنا الحديث قد ثار على كل ذلك، وأعلن أن الشعر لا يفهم، بل يوحي، ولا تحدد معانيه ومراميه إن كان له معانٍ، إنما يحدس بها حدساً.

ب - حشد الرؤى والأحلام:

يعتقد كثير من الشعراء والنقاد وعلماء النفس في هذا العصر، بالعلاقة الوثيقة والتشابه الشديد بين الحلم والشعر، فالقصيدة كما يرى (يونغ) حلم، أو كالحلم، فهي بنية عضوية تركيبية متماسكة، ورؤية رمزية محكمة، ملأى بمعنى ضمني، نظمت أجزاؤها وفقاً لمنطق المخيلة، إنها طاقة نفسية مؤثرة، مفعمة بلعبة المتناقضات المتوافقة، القصيدة مثل الحلم تمنحنا معرفة بأنفسنا، وتتطلب منا أن نضع لها

تفسيرنا الخاص، وهي مثله أيضاً: تكثف الزمان والمكان، وتكشف مخبآت اللاشعور، كما أنها عند بعضهم ضرب من أحلام اليقظة والاستسلام للتداعي، وقد لعبت السريالية دوراً هاماً في توضيح هذه المفهومات والاهتمام بها وبلورتها، كتب (بروتون) في بيان السريالية الأول يقول: «السريالية هي آلية نفسية صرف، الغاية منها التعبير عن النشاط الحقيقي للفكر، عن طريق القول أو الكتابة، أو بأية وسيلة أخرى، وهي إملاء الخاطر دون أية رقابة عقلية، وبمنأى عن كل هدف جمالي أو أخلاقي، تعتقد السريالية بوجود حقيقة سامية لبعض ألوان من التداعيات التي أغفلت حتى الآن. كما تعتقد بالقدرة المطلقة للأحلام والنشاط الذهني المجرد، وهي ترمي إلى تقويض الآليات النفسية الأخرى تقويضاً نهائياً، لتأخذ مكانها في حل معضلات الحياة»(٣١).

لقد تأثر شعراؤنا كما قلنا بشعراء سرياليين أو متأثرين بالسريالية، أو كانوا سرياليين ثم ثاروا على ماضيهم دون أن يستطيعوا التخلص منه، كما رأينا الدعوة إلى التركيز على (اللاوعي) والاهتمام به عند الرمزيين وبخاصة عند سعيد عقل، لذلك لا نستغرب أن نرى أطيافاً من الأحلام والرؤى والتداعيات لدى خليل حاوي أو أدونيس أو يوسف الخال أو غيرهم، مما يدفع إلى بروز ظاهرة الغموض في شعرهم، إذ تحتشد الصور والرموز، لا لتدل على أشياء محددة، ولكن لتومئ إلى مشاعر أو حالات نفسية أو أجواء فكرية، بل لا نستغرب كثرة القصائد المعنونة بألفاظ مثل (حلم... رؤيا... حلم يقظة) ومن الأمثلة عليها قصيدة لأدونيس عنوانها (رؤيا)(٣٢) يقول فيها:

تقنعي بالخشب المحروق

يا بابل الحريق والاسرارْ

أنتظر الله الذي يجيء
مكتسياً بالنار
مزيناً باللؤلؤ المسروق
من رئة البحر، من المحار

فهذه الصور الرؤيوية، تشير إلى عالم متشح بالضباب، تبحث فيه عن مكانٍ تستقر فيه فلا تجده، وإن وجدْته فلست بالمطمئن إلى حقيقته، أنت ذاهل بين شك ويقين، أي أنت في عتمة الغموض. وإذا كان أدونيس يشير إلى مادة القصيدة، بهذه العناوين التي ذكرناها، فإن الكثير من الشعراء لا يشيرون إلى ذلك، لكن طبيعة المادة وعلاقة أجزائها ببعضها تكشف نفسها، وتتعرى أمام القارئ، ومن هذا النوع من الشعر قصيدة للشاعر محمد عفيفي مطر عنوانها (فرح بالماء) ومن فصل (الخبر المقدم) وهو أول مقاطعها نقتطف ما يلي:[٣٣]

ألتفُّ بالشمس، وغبار المسافات المفتوحه
أغسل جسدي بالقش
ورغوة الغضب، وخناجر العشب المسننة
وأفتضُّ أختام الريح، وكمون الندى في البراعم
يسكن النحل تحت إبطي، وبين أصابعي تختبئ الينابيع الخائفة
والأرض زجاجة تهشم ألوان الطيف وتذريها على
جسدي المعلق بين الجوع والربيع
أمتلئ شيئاً فشيئاً كاليقطين العسلي الأحمر المدلى
فوق أهرامات التراب ومصاطب التحاريق

إن هذه القصيدة وهي قصيدة نثرية غير موزونة، شريط كامل من الصور، لكنها ليست من الواقع المألوف، إنها تركيبة حلمية يحس

عندها القارئ بأنه يعيش فوق الواقع، ومهما حاول أن يقتفي آثارها، ويلاحقها إلى كهوفها السحرية، فإنه سيحس دائماً أن هناك عالمين: أحدهما مضاء بالفكر والوعي والعقل، يتكون خارج القصيدة، إنه من عالمنا الراهن المحسوس، وثانيهما عالم معتم لا تظهر فيه الأشياء، ولكن أشباحها وهياكلها الغمامية المضطربة، وهي التي تقود خطا القارئ إلى عالم سري مجهول، يبدأ عند قراءة القصيدة وتذوقها، ثم لا ينتهي إلى مكان محدد أو تخوم مرسومة.

ج ـ النهج الدرامي:

من أهم التطورات التي ميزت القصيدة الحديثة تجاوزها الغنائية الصرفة التي عرف بها الشعر العربي في مختلف مراحله. لقد كانت القصيدة القديمة دائماً، صوت الشاعر المنفعل بالأحداث والأشياء، والتعبير المباشر عن انفعالاته ومشاعره. أما القصيدة الحديثة فقد انتقلت إلى طور جديد، إذ اصطبغت بلون درامي لا عهد لها به من قبل. واحتوت عناصر الدراما المعروفة من صراع وحركة وموضوعية وبعد عن التجريد، ومن تعدد في الأصوات والشخصيات مما يقتضي حواراً خارجياً أو داخلياً، وليس معنى هذا أن كل قصيدة درامية هي مسرحية يصح تمثيلها على مسرح أمام جمهور، وإنما المقصود أن القصيدة الحديثة تضمنت بعضاً من هذه العناصر التي قد تكون ظاهرة ومفصلة وواضحة، وقد تكون مضمرة وبإمكان القارئ أن يلمحها لمحاً مخمّناً ما خفي من خلال ما ظهر واتضح، وقد يصعب التخمين إذ تتضاءل الأدلة والقرائن فيولد الغموض في قناع درامي.

لقد تتبعت عدداً كبيراً من القصائد الشعرية الدرامية، فتبين لي أن الغموض يدخل إليها من بابين رئيسين هما تداخل الأصوات، وخفاء الملامح، ففي تداخل الأصوات يجهل القارئ متى انتهى كلام إحدى

الشخصيات ومتى بدأ كلام الشخصية الثانية، أو كيف ومتى تم الانتقال من الحوار الخارجي (بين الأشخاص) إلى الحوار الداخلي (مع النفس) فالشاعر الحديث يميل إلى التركيز ويعتقد أن الإشارة أو التوضيح حشو في القصيدة وتفصيل لا لزوم له. وفي خفاء الملامح يجهل القارئ منذ البداية من هي الشخصيات المتحاورة في القصيدة ومَنْ تمثّل، فهو يرى الحركة، ويشهد الاحداث أو تتابع الصور، لكنه لا يستطيع تحديد (هوية) المتكلم فيها، وبذلك يعجز عن تذوق القصيدة ومواكبة أحداثها، إن خفاء الملامح الشخصية في القصائد الحديثة أمر شائع، ويسبب غموضاً لا يمكن الإغضاء عنه أو تجاهله، هذه قصيدة أخرى للشاعر محمد عفيفي مطر بعنوان (رفع القمع عن فراشة الدمع) يمكن أن نعدها مثالاً على خفاء الملامح - ولعل العنوان ذاته مثال على الغرابة وإثارة الدهشة لدى القارئ، فهو يستهلها قائلاً:(٣٤)

كان انتظارها الطالع في العينين
فراشتين
لو أنها ألقت على يديه صدرها المبتل بالندى وبالمطر
أو ضمدت أوسمة الموت بنهدها العريان
أو مسحت جراحه الخثراء والسيف الذي انكسر
بثوبها الظمآن
لانفتحت يداه مرتين
فمرة يمنحها هدية الرجوع
ومرة يمنحها الخاتم في إصبعه المقطوع

فنحن نلمح هنا ثلاث شخصيات، شخصية الراوي، وشخصية أنثى، وشخصية مذكر، فإذا افترضنا أن الشاعر هو الراوي، فمن هي الأنثى التي ابتل صدرها بالندى وبالمطر، وضمدت بنهدها العريان أوسمة

الموت... الخ. ومن هو الذكر الذي تتفتح يداه مرتين: مرة، ليمنحها هدية الرجوع، ومرة ليمنحها الخاتم...؟؟

إن الناقد المختص يعيد قراءة القصيدة مرة بعد مرة حتى يجد مفاتيحها السرية ويدخل حجرتها المظلمة، فيرى أشباح الشخصيات تتحرك هنا وهناك، دون أن يمسّها بيديه، أو يتحقق من هوياتها، أما القارئ العادي، فإنه يعرض عنها وينصرف إلى قصائد سهلة واضحة، أو ينفر من الشعر الحديث نفوراً كلياً، لننظر الآن إلى مثال آخر، يبين ما لظاهرة الخفاء في ملامح الشخصيات من تأثير على جو القصيدة وجعلها مبهمة، أو غامضة، أو مضللة.

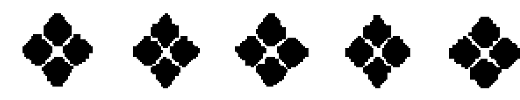
قال الشاعر خليل حاوي بعنوان (أنتِ)[٣٥]:

أنتِ يا فرخ الحمامْ

أنتِ يا زهر الغمام

وغمام الزهر في ضوء القمرْ

حين ينهلُّ على صحو السحرْ



أنتِ يا من تغسل الدنيا

رؤاها

وكفاها

ظلها الريانُ

عن وهج الدراري

أنتِ يا من لا تداري

لا تضام

لا تدانيها

كوابيس الظلامْ

والضواري

ترتوي في ظلها الريانِ

من طيب الصيام

عمن يتحدث الشاعر؟؟ هذا الضمير (أنتِ) ماذا يعني؟ من المخاطب أهي بلاده أم حبيبته أم هي امرأة أخرى لها تلك الصفات والطباع؟ أم هي ذاته المترفعة عن الدنايا، الشامخة فوق المناصب والمراتب ومغرياتها؟ هنا أيضاً، نجد أن القصيدة غامضة، وأن غموضها ناتج عن خفاء الشخصيات وملامحها، وجهل القارئ بمن تمثله في القصيدة، وهكذا فما دام الشاعر يقدم شخصياته مقنعة فإن الغموض سيكون من سماتها.

د ـ الرموز المجهضة:

إن التعرض للشعر الحديث، يقتضي ـ بالضرورة ـ الحديث عن الرمز[٣٦] (ذلك الصاروخ الهائل في سماوات الأدب الحديث) كما يقول الناقد والشاعر الأمريكي أرشيبالد مكليش.

وفي شعرنا العربي الحديث، ما من شاعر يكتب قصائده إلا وفي نيته حشدها بالرموز واعتبارها بنية رمزية متماسكة، فالرمز كما هو معروف يجعل العمل الأدبي أغنى وأخصب، إذ تتعدد دلالاته، وتتشعب أبعاده، وتظهر معانيه على مستويات عدة، والمعروف أيضاً أن شعرنا العربي القديم ذو بعد واحد، وليس فيه استخدام للرموز بمعناها الحديث، لقد حاول بعض نقادنا المعاصرين أن يبحثوا عن رموز فيه، ولا إخالهم قد أفلحوا في ذلك، وكأن محاولاتهم وسيلة لإظهار قدرتهم على الاستنباط، واستنتاج النتائج التي لم تخطر لأحد من قبل، أما المتصوفة فهم الأقرب إلى الرمز والرمزية، ولكن بمفهوم واسع فضفاض، لا بالمعنى المحدد في الرمزية الحديثة، ومذهبهم في الترميز أن يتفقوا فيما بينهم على رموز خاصة، ذات علاقة بطريقتهم وسلوكهم وتدرجهم في

الرقيّ الروحي، ويدخلوها في شعرهم أو نثرهم (كقصائد ابن الفارض أو الحلاج، أو السهروردي، أو مؤلفات ابن عربي الشعرية والنثرية، أو مواقف النفري... الخ) ومن أراد الولوج إلى عالمهم الباطني الروحاني من خلال أعمالهم الأدبية فعليه أولاً أن يعود إلى كتبهم للتعرف على مصطلحاتهم ورموزهم، فهي مفاتيح عالمهم المجهول، وإذ ذاك يجد المعادلات المحددة لتلك الرموز.

وهذه الطريقة تختلف كثيراً عما يفعله الشعراء المعاصرون، لأن هؤلاء لا يتفقون على رموز معينة لها دلالات محددة، الشاعر الحديث يشحن أية لفظة بدلالة رمزية حين يربطها بتجربة شعورية معينة لديه، ثم يخلق لها السياق الذي يكفل وضعها في صورة حسية مبطنة بالدلالة المعنوية غير المحددة، فالرمز ابن السياق وأبوه، كما يقول الدكتور مصطفى ناصف[٣٧]، وهو صورة مكتفية بذاتها وإن تضمنت مستويات متعددة من الإيحاءات والمعاني، فإن أدركت مستوياتها جميعاً كانت متعتك أعظم وأعمق، وإن اكتفيت بمستوى واحد، فإنك لن تخرج من الوليمة فارغ الكفين والمعدة، لقد حصلت على بعض الزاد، إن السياق هو المسؤول عن إيحاء الرمز، هذه الحقيقة أدركها كبار شعرائنا فأغنوا بها روائع شعرهم وأجمل قصائدهم، لكنهم أخفقوا في قصائد أخرى، ولم يستطيعوا خلق السياق المناسب للرمز، وجاء المقلدون فاعتقدوا أن الشاعر يسمي الأشياء بما شاء من أسماء فيجعلها رموزاً حية تتحرك وتوحي، جهلوا دور السياق الهام وقدرته على تجسيد الخلق والإبداع، فجاءت رموزهم مجهضة، لعدم ولادتها ولادة فنية سليمة، وتحولت إلى ما يشبه الألغاز، وتحجرت على مدلولاتها عاجزة عن الإيحاء، وبكلمة، لقد أخفقت وأدت إلى غموض لا جدوى فيه ولا طائل خلفه، ومثالنا على هذه الرموز المجهضة، قصيدة للشاعر قاسم حداد

بعنوان (تاريخ الومض) يقول في مطلعها[٣٨]:

هذا هو الشاحب الصوت
يشحذ تاريخه
شاخصاً في خراب يؤرخ
يرخي رواياته
يستعيد الوميض الذي لم يمت
الوميض الذي لا يموت
شاخصاً في السكوت
الحنين الرمادي مستنفر
قيل ماتوا / وقيل انتهوا
من يؤرخ؟
كان الرماد
بروجاً من الماء مرخية
من يؤرخ للماء
من يحتفي
النهر يستغرق في نشيج البيوت
شاخصاً في السكوت المؤجج
مستسلماً للوميض

هذه قصيدة غامضة، وغموضها ناتج عن الرموز المجهضة فيها، لنأخذ رمز الومض، بماذا يرشح؟؟ الومض الذي لم يمت، ولن يموت، يستغرق النهر في نشيج البيوت ثم يستسلم للوميض... أتراه يريد ومض الثورة؟ ربما لكن الشاعر لم يضع الرمز في سياق فني موح، فتحول إلى ما يشبه اللغز أو الرموز الصوفية، هكذا يخفق كثير من شعرائنا المعاصرين، في خلق السياق المناسب للرمز، فيكون الغموض أهم نتائج هذا الإخفاق.

نظرة أخيرة

بعد حديثنا المطوّل عن الغموض في ماضي الشعر العربي وحاضره، أرى أن من متممات هذا البحث الوقوف على آراء نقادنا العرب المعاصرين، حول أسباب الغموض، ومعانيه وقيمته، واختلافهم أو اتفاقهم على كل مسألة من هذه المسائل، علماً بأن المنطلقات العامة والأساسية للشعر العربي الحديث والغموض الذي يكتنفه ترجع إلى تأثر شعرائنا ونقادنا بمذهبين أدبيين غربيين هما الرمزية والسريالية وما اتصل بهما من تفرعات أو شروح أو توضيحات، ومن يطلع على المذهبين المذكورين في صياغتهما الغربية، ثم يقرأ ما يقوله أدباؤنا يحس بأن دور هؤلاء يقتصر على النقل الصريح حيناً والمموّه حيناً آخر ومثال ذلك أننا حين نطلع على قول الأب بريمون المعروف: «لكي نجيد قراءة الشعر ليس لزاماً علينا أن نفهم المعنى دائماً»(٣٩) ثم نقرأ بعد ذلك قول أدونيس التالي: «الحق أنه ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكاً شاملاً»(٤٠) فإننا لا نتعلم شيئاً جديداً ولا نشعر بفرق كبير بين الرأيين، وكذلك أيضاً حين نطلع على قول الأب بريمون التالي: «للقصيدة معنيان: المعنى المباشر وهو نثر القصيدة أو جزؤها الكدر، والمعنى الذي يفيض أو يستقطر من الأبيات وهو المعنى الأهم»(٤١) ثم نطّلع على قول السيدة خالدة سعيد: «إن كل نص فني يقدم مستويين مستوى إخباري مباشر ومستوى إشاري غير مباشر هو ما تزخر به اللغة الشعرية فيما وراء المؤدّى المباشر... المستوى الثاني هو الذي ينتشل المستوى الأول من النثرية.. »(٤٢) فلا نجد اختلافاً هاماً بين العبارتين وهكذا يمكننا أن نطيل سلسلة المقارنة في الكليات والجزئيات ولكن المغزى واحد.

أسباب الغموض:

إن من يتحرى أسباب الغموض كما طرحها النقاد والدارسون المهتمون بها عندنا، يجد وجهات نظر متعددة على الساحة الأدبية، وقد تبنى كلاً منها ناقد أو أكثر، وسوف نعرض الآن أبرزها:

- يرى الدكتور إحسان عباس أن أحد الأسباب الرئيسة للغموض في الشعر العربي تأثير السريالية فيه وتحميله مهمة الكشف، والاهتمام بالموسيقا الشعرية أكثر من الاهتمام بالمعاني العقليّة وتوصيلها إلى الجمهور «ذلك أنه بتأثير من السريالية قد جدت أشياء كثيرة في النظر إلى الشعر ومهمته» ثم يعدد هذه الأشياء ويقول «وأن الشعر كشف ذو مهمتين تحويل العالم، وتفسير العالم... وعلى هذا الأساس يصبح انفتاح الشعر للفهم هو العدو الأكبر للكشف، لأن مهمة الشاعر الأولى هي إخراج اللفظة من الحيزِ العقلي... وتصبح (لعبة الكلمات) بما فيها من إيحاءات صوتية، أهم بكثير من قيمتها السمانتية (الدلالية) ولهذا يتسم جانب كبير من الشعر الحديث بالغموض، لأن الشعر لا يخضع للمواصفات العقلية، أي لا يقصد فيه التوصيل المباشر بين الشاعر والجمهور»(٤٣).
- ويُعَدّ أدونيس شعرياً من أكثر الشعراء العرب المعاصرين غموضاً، نتيجة لنوع صوره ولطريقة استعماله للغة، أو نتيجة لطريقة تركيب جملته الشعرية وتنظيمها، فعلى سبيل المثال نجد أن بعض الأجزاء في قصائده تركت بلا تنقيط، وترك للقارئ أن يحدد تركيب الجملة الشعرية وطولها، مما يتيح الفرصة أمام عدة قراءات مختلفة للقطعة، اعتماداً على تنقيط القارئ لها ذهنياً، وأكثر ما تظهر هذه الطريقة في قصيدته (هذا هو اسمي) من ديوانه (وقت بين الرماد والورد) وقد أشارت خالدة سعيد في كتابها حركية الإبداع إلى شيءٍ من ذلك. أما

عن رأي أدونيس في أسباب الغموض، فإنه رأي متقلّب فمرة يذكر الغموض في الشعر ويرده إلى قُصور القارئ: «هكذا يبدو أن الغموض وصف يطلقه القارئ على نص لم يقدر أن يستوعبه، أن يسيطر عليه، ويجعله جزءاً من معلوماته»[٤٤] وإن «تهمة الغموض دعوى باطلة: قناع يخفي به القارئ ضعف ثقافته وقصورها، وإصراره على أن يفهم ما تغيّر بذهنية لم تتغيّر»[٤٤] ومرة يرد الغموض إلى عملية الخلق والإبداع: «كل خلاق غامض بالنسبة إلى معظم معاصريه لا الآن وحسب، بل في التاريخ كله، وفي الشعوب كلها، لا في الفن وحده، بل في الفلسفة أيضاً»[٤٤] ومرة ثالثة يعلل الغموض بأنه نتيجة للرؤيا الصوفية التي يتضمنها من جهة وللشكل الفني الجديد من جهة ثانية: «ربما يكمن الغموض الذي يشكو منه البعض في طبيعة هذا الاتجاه (الصوفي) ذاته، بالإضافة إلى أن طبيعة الشكل الشعري الجديد تزيد بالضرورة في هذا الغموض»[٤٥].

- ويرى محمود أمين العالم[٤٦] أن مشكلة الغموض جزء من قضية التوصيل والتواصل وهي قضية من أخطر قضايا عصرنا الراهن. ثم يصنف الغموض في تيارين **الأول** يسميه «تيار التعقيد الذي يصل أحياناً إلى حد الإبهام وانعدام التوصيل، وهو يجمع بين ما يسميه نقادنا القدامى بالمعاظلة وحوشي الكلام، وبين غموض المعنى وإبهامه اللذين ينتجان عن تكديس شديد للصور ومحاولة الإبهار بخلق تشابيه واستعارات غير متوقعة إن لم تكن مستحيلة، إلا أنها لا تثير إحساساً بالغرابة بقدر ما تصنع عتمة مبهمة يستحيل معها الاتصال والتوصيل» ويضرب مثلاً على هذا التيار قصيدة للشاعر محمد عفيفي مطر عنوانها (امرأة: إشكالية علاقة) يقول في مطلعها: «تهدت ناقة الليل، استطفّ لها من الريح المليئة بالظلام

الكثر في اللحَيَيْنِ من جرْشِ اللغام الرعد، وانتشرت من الرغو النجوم الفضة الماءُ المرقم والغبار الزعفراني، الرغاء وشيجة الإيقاع بين دمي وبين الأرض» أما **التيار الثاني** فهو يسميه «تيار التجريد الذي تكاد تستغرقه دعوة التجاوز الميتافيزيقي والصوفي. وهو تيار مثقل بالخبرات الثقافية المجردة أكثر من الخبرات الإنسانية الحية، وهو يهتم اهتماماً بالغاً بالتفجيرات الشكلية في بنية الشعر ويعتبرها جوهر الثورة الشعرية، والحق أن هذا التيار يكاد يجعل من مناهج الدراسة الألسنية الوصفية البنيوية الجديدة في دراسة الشعر منهجاً له في إبداع الشعر، وهذا النوع من الشعر يتطلب فهمه جهداً عقلانياً وإعمالاً فكرياً في أغلب الأحيان، ولهذا ما أكثر ما يكون الغموض في القصيدة ليس غموضاً شعرياً إيحائياً، وإنما هو مجرد غموض معنوي» ويمثل لهذا التيار من الشعر بقصيدة أدونيس (كيمياء النرجس. حلم) ويتحدث عن تحليل كمال أبو ديب لها.

- الدكتور كمال خير بك يفرد فصلاً من كتابه (حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر) لما يسميه (الغموض الدلالي) ويتحدث عن جوانب المشكلة والمستويات التي يتجلى الغموض من خلالها وهي **المستوى اللفظي** إذ يتم الغموض إما عن طريق انزلاق معين في الدلالة أو ابتكار دلالي جديد، وإما عن طريق ارتقاء الإشارة إلى رمز بسيط أو معقد، **والمستوى المضموني** للجملة حيث تكون التجربة الذهنية أو العاطفية لدى الشاعر ذات مستوى فلسفي رفيع، **والمستوى الشكلي للجملة**: «إن التعبير الشعري عن الفكرة أو الموضوع هو المسؤول الأكبر عن هذه الشقة المتعاظمة بين بلاغ الشاعر العربي الحديث وبين جمهوره. ويُمكن أن نحيل هذا التعبير الشعري إلى العنصر الاكثر حسماً في شعر الطليعة، ألا وهو

الصورة الحديثة في مختلف أنماطها وتنوعاتها»[٤٧].

- ويذكر الأستاذ أنطون غطاس كرم في كتابه القيّم (الرمزية والأدب العربي الحديث)[٤٨] بعد أن استعرض آراء الغربيين، أنّ للغموض في الشعر ثلاثة أسباب جديرة بالذكر وهي:
  - **السبب الأول** يتعلق بالقارئ، فقارئ الشعر في عصرنا الحاضر مستعجل دائماً، لم تترك له الحضارة الآلية الحديثة، وقتاً للنظر المتروي، والتأمل الهادئ، والتفكير العميق، وتنقصه المؤهلات الثقافية والتمرس معاً، لذلك اتسعت الهوة بين الشاعر والقارئ، وشِعْرُنا في هذا العصر جديد، غير مألوف، ولا جرت بمثله العادة، فمن الطبيعي أن يراه القارئ غامضاً.
  - **السبب الثاني** يتعلق بالقصيدة ذاتها، فهي تكتب في ظروف معينة وملابسات خاصة، فإذا تغيّر الزمن، وتباينت الظروف والملابسات، تحولت معانيها، وصار لها دلالات مبهمة، فتبدو القصيدة غامضة.
  - والسبب الثالث يتعلق بالشاعر ومذهبه الشعري، فالرمزيون مثلاً يعتقدون أن المعنى في القصيدة ليس محدداً، واحداً، لأن الكلمات في رأيهم لا تؤدي معنى خاصاً، حاداً، بل توقظ حالة نفسية، وعبارة (حالة نفسية) في شعرهم ترادف كلمة (معنى) في شعر الكلاسيكيين والقدماء، ويزداد الغموض كلما تباعدت نفسية القارئ وتجاريه عن نفسية الشاعر وتجاربه.

- عالج الدكتور شكري عياد مشكلة الغموض في مقال سماه (الغموض في الشعر الحديث)[٤٩] وانتهى من معالجته إلى أن للغموض

ثلاثة أسباب أيضاً وهي تتجلى في ثلاثة مظاهر رئيسة:

- **أولها** اعتماد الشاعر على ثقافته، فشعراء عصرنا قراء نهمون، وهم يستمدون موضوعاتهم في أكثر الاحيان من قراءتهم، صحيح أن الشاعر لم يكن قط بمعزل عن ثقافة عصره وبيئته، ربما طوال التاريخ، ولكن تجربته المباشرة ظلت هي المصدر الأهم لفنه خلال تلك العصور، أما الآن فقد انعكس الوضع، وحلت تجربة الشاعر الحيوية بجانب ثقافته المتضخمة.
- **وثانيها** موقف الانسحاب للعودة، فالشاعر الحديث في محاولته الدائبة للفكاك من ذاتيته، يجد نفسه عاجزاً عن إذابتها في المجموع، رافضاً في الوقت ذاته لذلك، فيضطر أن يخلق من فنه عالماً خاصاً مستقلاً عن تجارب الحياة اليومية، وفي إقامته هذا العالم يلح على العلاقات الداخلية للعمل أكثر من إلحاحه على تصوير هذه العلاقات للعالم الخارجي.
- **وثالثها** التركيز الشديد فقد استحالت ثقافة الشاعر إلى رموز يصعب فهمها على غيره، وتجاربه التي هي مع الأفكار في المقام الأول، تبدو رغم أصولها الموضوعية أشد ذاتية من تجارب أسلافه، ولما كان محصوراً داخل قوقعة فهو يظهر في عملية التعبير، كأنه ينحت من صخر، إنه حائر بين نوازع كثيرة لم يستطع أن يحدد موقفه منها، ومن هنا يجد نفسه منساقاً إلى التركيز، وهو سبب ومظهر من مظاهر الغموض.

وبالإضافة إلى كل الأسباب السابقة يمكن أن نشير إلى سببين

آخرين كان لهما تأثير في دفع شعرنا العربي الحديث نحو الغموض:

الأول يتعلق بأوضاع الوطن العربي السياسية والاجتماعية، فلقد مر معظم الأقطار العربية بعهود من الظلم والطغيان السياسي أو الاجتماعي، وصودرت الكلمة الحرة، وفرضت الرقابة الشديدة، فوجد الشعراء أو بعضهم أنهم مضطرون إلى التعتيم والغموض في قصائدهم، والمواربة والتعمية في تعبيرهم، وفي شعر أمل دنقل أو السياب أو البياتي أو الفيتوري بعض من القصائد التي تؤكد هذه الظاهرة. أما السبب الثاني فهو يتصل بمسألة الإبداع والكفاءة الشعرية، وخلاصته أن بعض الشعراء من الجيل التالي لجيل الرواد قعدت بهم مواهبهم، أو قصرت بهم ثقافتهم عن اللحاق بالنوابغ المبدعين أو التميز والتفرد بتقديم شيء جديد هام، فعمدوا إلى الغموض والإلغاز ستراً لقصورهم أو تقصيرهم، وسوّغوا أحياناً انعزالهم وتقوقعهم بالترفع عن الجماهير الجاهلة - حسب تعبيرهم - والتوجه إلى النخبة أو الصفوة المثقفة القادرة على فهمهم وتذوقهم، وطالبوا القارئ أن يعمق ثقافته ويصقل ذوقه اكثر ليرقى إلى مستوى أدبهم الرفيع كما يقولون.

معاني الغموض:

كانت كلمة الغموض عند نقادنا العرب القدماء، تعني عدم الوضوح، وتشمل ضروب التعقيد اللفظي والمعنوي جميعاً، وبالعودة إلى المراجع التي عالجت الغموض كالموشح للمرزباني أو الموازنة للآمدي أو أسرار البلاغة والوساطة وغيرها، يظهر هذا المعنى الذي أشرنا إليه واضحاً لا لبس فيه. أما في نقدنا العربي الحديث، فقد صار للغموض معان أكثر تشعباً وتبايناً، إلا أن أكثرية النقاد يعنون به أن تحتمل القصيدة تأويلات مختلفة، وتتضمن مستويات متعددة من المعنى،

مستفيدين في ذلك من الفهم الرمزي للإيحاء وعدم التسمية، وكان أدونيس من المنظّرين الهامين لهذه المسألة التي تمس شعره قبل أي شاعر آخر، وها هو ذا يوضح الفهم الحديث لمعنى الغموض بقوله: «إنّ ما نسميه غموضاً في القصيدة، هو كونها متعددة الأبعاد، وليست وحيدة البعد»[٥٠] و«أعود فأقول إنني أسمي الغموض بأنه نوع من تعدد الأبعاد في القصيدة الواحدة، مما لم يألفه القارئ»[٥٠] وهو يعرف أن المفهوم الجديد ينطبق على الشعر العربي بشكل عام، ولكنه يتصل بشعره قبل كل شعر «هكذا بدل القصيدة المغلقة المنطوية على نفسها، التي لا تفسر إلا بطريقة واحدة، ومنظار واحد، واتجاه واحد، أبشّر بالقصيدة المنفتحة، الزاخرة بممكنات كثيرة تتفجر في جميع الاتجاهات»[٥١].

لقد بقي أن نشير إلى تداخلات تحدث بين مصطلح الغموض ومصطلحات أخرى مثل الإبهام والصعوبة، فهل هذه المصطلحات مترادفة المعنى أم متقاربة أم مختلفة؟..

في الواقع إن نقادنا لم يتفقوا على ذلك وتباينت آراؤهم حول هذه المصطلحات، فالدكتور عز الدين اسماعيل مثلاً، يرى أن[٥٢] «الإبهام صفة نحوية بصفةٍ أساسية، أي ترتبط بالنحو وتركيب الجملة، وهو مشكلة لغوية قائمة في طبيعة التركيب اللغوي نفسه» ولهذا فإنه يرى[٥٢] «أن الإبهام لا يمثل ضرورة فنية، ومن السهل أن نعده صفة سلبية في الشعر، أي شيئاً معيباً» أما الغموض عنده[٥٣] «فهو صفة خيالية في الشعر، تنشأ قبل التعبير والصياغة».

ويحسب هذا الرأي يكون الغموض خاصية في التفكير الشعري وليس في التعبير الشعري أما مصدر الغموض عنده فهو قيم الالفاظ الصوتية الصرف التي لا معنى لها، وسحرها اللاعقلي. وكذلك تقديم الخيال على العقل والعاطفة على المنطق في الشعر. وكما يفرّق عز الدين

بين الغموض والإبهام، فإن الأستاذ أنطون كرم أيضاً، يفرق بينهما، ولكن بطريقة مختلفة ومغايرة، فالغموض عنده نتيجة من نتائج الإبهام، وبينما تنطبق كلمة الغموض على القصيدة بكاملها، تستعمل لفظة إبهام لعدم التنويه الكامل بالشيء الواحد فيها، فالإبهام متعمد ومقصود لدى الرمزيين لأنه من أهدافهم، والغموض ليس كذلك، لأنه نتيجة غير مقصودة لا هدف من الأهداف عندهم، وقد يصل الاختلاف بين النقاد إلى حد التناقض، فهناك طائفة من النقاد تعتبر أن الإبهام إغلاق تام وتعمية شاملة، لكن طائفة أخرى تعتقد أن الإبهام موحٍ وشفاف، والغموض تعتيم شامل. كذلك الأمر بالنسبة لتداخل الغموض والصعوبة، فالشعر الغامض يكون صعب الفهم، ولكن بعد أن يفهم تزول صعوبته بالنسبة لذلك القارئ الذي فهمه، وتكون العلاقة بينهما علاقة خصوص وعموم، فكل غامض صعب وليس كل صعب غامضاً، على أن بعض النقاد لم يفرقوا بينهما فوحدوا بين مفهوميهما أو استعملوا أحدهما مكان الآخر.

قيمة الغموض:

منذ أصبح الغموض مبدأ جمالياً من مبادئ الشعر الحديث، أصبحت له قيمة إيجابية، وصار سمة من سمات الحداثة الشعرية، إن لم نقل مأثرة من مآثرها، وإذا كان بعض الشعراء يعتزون بغموضهم اعتزاز أبي تمام يوم سئل مالك تقول مالا يفهم؟ فأجاب سائله بكلمة حفظتها الصدور وتداولتها الأقلام منذ العهد العباسي وهي قوله: وما لك لا تفهم ما يقال؟ فإن قليلاً من الاتزان والحكمة يجعلنا نفرق بين نوعين من الغموض فحين يكون الغموض رحيلاً نحو الأعماق، وغوصاً على الأفكار والمعاني ورحلة لاقتناص الصور المبتكرة، وتغلغلاً في المجهول

لاصطياد الجديد غير المألوف، وارتياد الآفاق التي لم يعرفها الخيال من قبل، عندئذ يكون صفة إيجابية في الشعر، وحين يكون الغموض تعقيداً لا طائل وراءه، وإغراباً لا هدف له إلا خداع القارئ والتستر على ضحالة الشاعر فعندئذ يكون صفة سلبية في الشعر، ولربما خفي على القارئ العادي الفرق بين النوعين، مما يسهّل الطريق للمدّعين والمزيفين كي يُحسبوا في عداد المبدعين والمجددين، لكن النقاد المتازين يستطيعون أن يكشفوا زيف المزيفين فيفضحوهم، وان يكتشفوا إبداع النابغين فيمجدوهم، ومنذ القدم أشار عبد القاهر الجرجاني إلى نوعيْ الغموض السابقين وقوّم كلاً منهما بما يستحق وقال[٥٤] «وإنما يزيد الطلب فرحاً بالمعنى وأنساً به، وسروراً بالوقوف عليه، إذا كان لذلك أهلاً، فأما إذا كنت معه كالغائص في البحر، يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج الخرز فالأمر بالضد مما بدأت به، ولذلك كان أحق أصناف التعقيد بالذم، ما يتعبك ثم لا يجدي عليك، ويؤرقك ثم لا يروق لك» وهذا رأي سديد يطرحه ناقدنا العربي الكبير حول غموض الشعر القديم، ويمكن أن يفيدنا نحن أيضاً في عصرنا، وفي تقويم الغموض في شعرنا الحديث، ومن أهم الآراء الجديرة بالوقوف عندها والنظر فيها، رأي أدونيس الذي تصدى للغموض في مواضع كثيرة من كتبه ومقالاته ومما قاله[٥٥]:

«يفترض في من يعتبر الشعر هماً من همومه الأساسية، أن يعرف أن الغموض في الشعر ليس بذاته نقصاً، وان الوضوح ليس بذاته كمالاً، الغموض على العكس دليل غنى وعمق» لأن «الغموض في القصيدة هو بذاته قيمة إيجابية، لكن بشرط أساسي هو أن يكون لهذه القصيدة حضور فني خلاق، إن كل حضور فني خلاق يتسم بالغموض بمعنى ما، وبهذا المعنى حصراً يمكن القول إن الغموض بحد ذاته قيمة إيجابية»[٥٦]

ويُحذّر من أن يفهمه القارئ فهماً خاطئاً فيزيد أفكاره توضيحاً، وهو يتابع قائلاً: «أرجو ألا يستعجل القارئ، فيستنتج أنني أطالب بالغموض، لذلك أُكَرِّر أنني لا أبشر بالغموض، وهذه مناسبة لأشير فيها إلى أن في حياتنا الشعرية (شعبذة) تتخذ من الغموض ستاراً لتخفي عجز أصحابها عن الإبداع، أكرر بالمقابل، أنني لا أبشر بالوضوح، وهذه أيضاً مناسبة لأشير إلى أن هناك (شعبذة) تتخذ من الوضوح ستاراً لتخفي هي الأخرى، عجز أصحابها عن الإبداع».

في هذه العبارات، يقدم لنا أدونيس رأياً متزناً، وحكماً عادلاً، ومحاكمة دقيقة، فالمبالغة في تمجيد الغموض دعوة للفنّ كي يضحّي بعفويته وبداهته، وينزع الحس من القلب ليضعه في الدماغ، لأن الوضوح «ركن من أركان الفن، وعنصر ملازم لجماله، وبفقدانه يكون الشعر كفن، قد خسر ركناً من أركانه الرئيسة»[٥٨]، والمبالغة في تمجيد الوضوح دعوة إلى السطحية والابتذال والتوقف عن خلق الجديد، والنكوص عن إبداع غير المألوف «ولو كان الغموض بذاته نقصاً لسقط من شعر الإنسانية أعظم ما أنتجته»[٥٩].

بعد هذه الجولة المطولة في رحاب الغموض وتاريخه الطويل، أترانا جلونا (غموضه) وجعلناه مفهوماً؟.

هوامش وتعليقات

١. ديوان الهذليين. الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة، ١٩٦٥. القسم الأول ص١٩٤ و١٩٥. أو أمالي القالي. منشورات دار الحكمة لبنان. دون تاريخ ج١ ص٢٥.

٢. في بحث الألفاظ المشتركة يمكن الرجوع إلى كتب فقه اللغة مثل كتاب دراسات في فقه اللغة تأليف صبحي الصالح ط٣. ص٣١ أو كتاب فقه اللغة تأليف محمد مبارك ط٢. ص١٩٨.

٣. هذان البيتان تجدهما في أمالي القالي (مصدر سابق) ج١ ص١٦، وتجد شرحهما فيه وفي كتاب (اللآلي في شرح الأمالي) لأبي عبيد البكري.

٤. الوساطة للقاضي الجرجاني ط٤. ص٤١٨. القاهرة ١٩٦٦.

٥. تعقيب المرزوقي وشرح التبريزي كلاهما في كتاب الفن ومذاهبه في الشعر العربي تأليف د. شوقي ضيف ط٣ ص١٩٨.

٦. البيان والتبيين للجاحظ - شركة الكتاب اللبناني. بيروت، دون تاريخ ص٧١.

٧. البيان والتبيين (المصدر نفسه) ص٧٥.

٨. مقدمة ابن خلدون. مطبعة مصطفى محمد، مصر - دون تاريخ ص ٥٧٥.

٩. الوساطة (مصدر سابق) ص١٥.

١٠. البيان والتبيين (مصدر سابق) ص٣٨.

١١. كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مصر ص ٦٣ و٦٧.

١٢. شرح الحماسة للمرزوقي تحقيق (أمين وهارون) القاهرة عام ١٩٥١ ص٩.

١٣. أسرار البلاغة. عبد القاهر الجرجاني. مطبعة المنار - القاهرة - ط٦، ١٩٥٩ ص١١٠.

١٤. المثل السائر ج٢، ص٤١٤ نقلاً عن زمن الشعر لأدونيس ص٣١.

١٥. الوساطة (مصدر سابق) ص١٠٠.

١٦. فن الشعر. تأليف د. محمد مندور، سلسلة الدراسات الأدبية، دون تاريخ ص٤٤.

١٧. جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث. تاليف عبد العزيز الدسوقي ط٢ ص٣٩٨.

١٨. آراء سعيد عقل في مقدمة المجدلية ط٢، منشورات المكتب التجاري بيروت سنة ١٩٦٠.

١٩. نشر بشر فارس القصيدة في مجلة المقتطف (مصر) ايار ١٩٤٤ ـ ص٤٢٧.

٢٠. مجلة الأديب الجزء الثامن. آب ١٩٤٤. ص٥٦.

٢١. مجلة الأديب (المصدر السابق) ص٥٧ ـ ٥٨.

٢٢. مجلة الأديب (المصدر نفسه) ص٥٨.

٢٣. مجلة الأديب الجزء السابع تموز ١٩٤٤ ص٨.

٢٤. الرمزية والأدب العربي الحديث، تأليف أنطون غطاس كرم، دار الكشاف ـ لبنان سنة ١٩٤٩ ص١٢٩.

٢٥. الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين تأليف البيريس، ترجمة جورج طرابيشي ـ دار العودة ـ بيروت ص١٥١.

٢٦. الأسس النفسية للإبداع الفني ـ تأليف د. مصطفى سويف دار المعارف بمصر ط٢. ص٢٧٨.

٢٧. الاتجاهات الأدبية (مصدر سابق) فصل المغامرة الشعرية.

٢٨. أغاني مهيار الدمشقي. أدونيس دار العودة بيروت ط٣. ص١٣.

٢٩. الاتجاهات الأدبية (مصدر سابق) فصل المغامرة الشعرية.

٣٠. مجلة الآداب (بيروت) العدد ٣ عام ١٩٦٦ ص٣٦.

٣١. ترجمة بدر الدين القاسم في كتاب النقد والأدب تأليف جان ستاروبنسكي ـ وزارة الثقافة دمشق ص٢٠٨.

٣٢. أغاني مهيار ص٦٣.

٣٣. مجلة الفكر العربي المعاصر (بيروت) العدد ١٠، ص١٦٧.

٣٤. مجلة الآداب (بيروت) العدد٧، عام ١٩٧١ ص٢٨.

٣٥. من جحيم الكوميديا شعر خليل حاوي دار العودة بيروت ط١ عام ١٩٧٩ ص١٠١.

٣٦. الشعر والتجرية تأليف أرشيالد ماكليش، ترجمة سلمى الجيوسي ط١ دار اليقظة (بيروت) ص٨٨.

٣٧. الصورة الأدبية تأليف د. مصطفى ناصف، منشورات دار الأندلس دون تاريخ ص١٥٨.

٣٨. مجلة الفكر العربي المعاصر (بيروت) العدد ١٠ ص١٧٤.

٣٩. النقد الجمالي. تأليف روز غريب. دار العلم للملايين، بيروت ١٩٥٢ ص١٠٦.

٤٠. زمن الشعر. أدونيس ط٣ن بيروت ١٩٨٣ ص١٥.

٤١. النقد الجمالي (المصدر السابق) ص١٠٧.

٤٢. حركية الإبداع. خالدة سعيد ط٢، دار العودة بيروت عام ١٩٨٢ ص٥٨.

٤٣. اتجاهات الشعر العربي المعاصر. د. إحسان عباس ط١ (الكويت) عام ١٩٧٨ ص٨.

٤٤. زمن الشعر (مصدر سابق) ص٢٨٠.

٤٥. مجلة الآداب (بيروت) آذار عام ١٩٦٦ ص١٩٧.

٤٦. مجلة الطريق (بيروت) السنة ٤٠ العدد ٥ تشرين الأول عام ١٩٨١ ص١٩١ و١٩٣.

٤٧. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك ط١ ١٩٨٢ ص١٧١.

٤٨. الرمزية والأدب العربي الحديث (مصدر سابق) ص٧٩.

٤٩. مجلة الفكر المعاصر (مصر) العد ٢٦ عام ٩٦٧، وقد لخصه الدكتور نعيم اليافي في كتابه الشعر العربي الحديث ط١. دمشق ١٩٨ ص١٥٥ ـ ١٥٦.

٥٠. مجلة الموقف الأدبي (دمشق) العدد ٥٩ ـ ٦٠ عام ١٩٧٦ ص٢٤٢.

٥١. مجلة الآداب (بيروت) العدد ٣، ١٩٦٦ ص١٩٦.

٥٢. الشعر العربي المعاصر لعز الدين اسماعيل ط٢ دار العودة ودار الثقافة ص١٩٢.

٥٣. المصدر نفسه ص١٩٣.

٥٤. اسرار البلاغة (مصدر سابق) ص١١٢.

٥٥. زمن الشعر (مصدر سابق) ص٢٧٦.

٥٦. مجلة الموقف الأدبي (مصدر سابق) ص٢٤٢.

٥٧. زمن الشعر (المصدر نفسه) ص٢٨١.

٥٨. الرمزية والأدب العربي الحديث (مصدر سابق) ص١٤٠.

٥٩. زمن الشعر ص٢٧٦.

الحداثة الشعرية
في تنظيرات خليل حاوي

إن كتاباً يعالج الحداثة الشعرية عند العرب، بعد أن ترامت أبعادها في النصف الثاني من القرن العشرين، سيوصف – حتماً – بالقصور، ما لم يتناول شاعراً حداثياً كبيراً، مثل الشاعر خليل حاوي، الذي أحدث ضجةً مدويةً في حياته، كما أحدث ضجةً مماثلةً في مماته. ومع أنني قاربت شعره في أكثر من موضوع، وأكثر من موضع، في هذا الكتاب، فقد رأيت أن من دواعي الإنصاف والموضوعية، تخصيص فصل لتنظيراته النقدية حول الحداثة الشعرية، مع لمحةٍ عابرةٍ عن حياته وآثاره.

في الأيام الأولى من شهر حزيران عام ١٩٨٢، وعلى إثر الغزو الإسرائيلي واجتياحه لجنوب لبنان، انتحر الشاعر العربي الكبير خليل حاوي، عن عمر يزيد عن الستين عاماً، وكان قد تبوأ مكانةً مرموقةً بين شعراء جيله، وهم أترابه المعروفون باسم جيل الرواد، من أمثال نزار قباني والسياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وأدونيس وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم. وكانت عبارات الثناء والتقدير تنهال عليه، كلما أصدر مجموعةً شعريةً جديدة، كما شهد له معظم معاصريه بالتفوق والإجادة والإبداع، وعندما انتحر ورحلت روحه من عالم الشهادة إلى عالم الغيب، تدفقت التعليقات والتعليلات، وتباينت المواقف والتقديرات: بعضها رد انتحاره إلى تكوينه النفسي ومزاجه العصبي، وبعضها رده إلى موقفه القومي والحضاري، وسخطه على

الوضع المتردي للأمة العربية وما فيه من تمزق وانهيار، وصمت مريب إزاء الاحتلال. والذي نراه معقولاً لتفسير ذلك الحدث الخطير هو التفاعل العميق بين العوامل النفسية والذاتية الداخلية، وبين العوامل السياسية والاجتماعية الخارجية، وقبل الدخول في صلب الموضوع، وهو طرح آرائه النقدية حول الحداثة الشعرية، نستعرض – سريعاً – آثاره المطبوعة في الشعر والنثر، لقد نشر أولى مجموعاته الشعرية (نهر الرماد) عام ١٩٥٧، ومجموعة (الناي والريح) عام ١٩٦١، و(بيادر الجوع) عام ١٩٦٥، ثم صدرت هذه المجموعات في مجلد واحد، عن دار العودة في طبعةٍ أولى عام ١٩٧٢، وطبعةٍ ثانية عام ١٩٧٩، وفي هذا العام المذكور صدرت له مجموعتان شعريتان هما (الرعد الجريح) و(من جحيم الكوميديا) وفي النثر، نذكر كتابه (جبران خليل جبران: إطاره الحضاري، وشخصيته وآثاره) وهو أطروحة جامعية نال بها شهادة الدكتوراه من جامعة كمبردج، عام ١٩٥٩، وقد نشره بالإنكليزية في بيروت عام ١٩٦٣، وترجم إلى العربية بعد وفاته عام ١٩٨٢، وقد صدر عن دار العلم للملايين في بيروت أيضاً، ولا بد من الإشارة إلى مؤلفات أخرى أقل أهميةً، مثل رسالته لنيل شهادة الماجستير وعنوانها (العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد) وله كتاب ألفه في الستينات بعنوان (مناهج النقد) وأخيراً أصدر بالاشتراك مع أخيه إيليا وصديقه مطاع صفدي موسوعة الشعر العربي (أربع مجلدات) عن الشعر الجاهلي، عام ١٩٧٤. وما تبقى من آثاره النثرية محاضرات ومقالات وندوات، منها محاضرة بعنوان (النقد الأدبي) نشرها معهد التربية (أونروا – اليونيسكو) في بيروت عام ١٩٦٦، ومنها مقالة بعنوان (فلسفة الشعر العربي الحديث) في مجلة الآداب – آذار عام ١٩٦٢ – أما المقابلات الصحفية والندوات الأدبية، فقد نشرت في عدد من المجلات مثل المعرفة السورية والثقافة الليبية،

والآداب، والطريق، والفكر العربي، والفكر العربي المعاصر، والمجلة المصرية، والحرية البيروتية، وغيرها. ولدى مراجعتنا لهذه الآثار، وبخاصة تلك الندوات والمقابلات، وجدنا أنه تعرض لأكثر جوانب الشعر العربي الحديث تنظيراً وتقويماً، لكن آراءه ظلت مبعثرةً هنا وهناك، ولعل خليلاً – على العموم – لم يكن يميل إلى النقد والتنظير، فحصر جهده في إبداع الشعر، وأحب أن يعرفه الناس بوصفه شاعراً لا ناقداً ومع أن أكثر معاصريه تحدثوا عن تجاربهم الشعرية، وتركوا آثاراً تضمنت آراءهم في الشعر وفهمهم له كما فعل البياتي حين كتب (تجربتي الشعرية) ونزار قباني في كتابه (قصتي مع الشعر) وصلاح عبد الصبور في كتابه (حياتي في الشعر) فإن شاعرنا لم يفعل مثلهم، وكل ما تركه في هذا الموضوع، تلك المقابلات والندوات التي أشرنا إليها، وبرغم قلتها النسبية، فإنها غنيةٌ بالآراء والتقويمات، وهي جديرة بالدرس والمناقشة والتصنيف، لا لأنها صادرةٌ عن شاعرٍ كبيرٍ فقط، ولكن لأن كثيراً منها كان سديداً ومتزناً، وقد جاء نتيجةً لثقافةٍ أكاديميةٍ عميقة، وتجربةٍ شعريةٍ غنية، ولما كانت الإحاطة بها تحتاج حيزاً أكبر يفوق أهداف كتابنا هذا، فإننا سنجتزئ باستعراض آرائه الهامة ومناقشتها باختصار. ومن هذه الآراء:

١. مسألة الموهبة الفردية والعصر: فبينما يرى بعض الباحثين أن أزمة الشعر عندنا، هي أزمة مواهب، يرى آخرون أنها أزمة حضارة، ومن الفئة الأولى الدكتور إحسان عباس، الذي تحدث مرةً في دمشق، فقال ما خلاصته: لو أن شاعراً يمتلك موهبةً عظيمةً كموهبة المتنبي، ظهر في هذه الأيام وعالج قضايا عصرنا بقصائد عمودية، لنجح في مهمته، ودفع الكثيرين إلى متابعته على هذا النهج. ومن هذه الفئة أيضاً الشاعر عبد الوهاب البياتي، الذي رأى أن الشاعر الموهوب يتجاوز

معطيات الحضارة الراهنة التي يعيشها، ويرقى إلى مستوى الشعراء الكبار في الأمم المتحضرة، وأكد رأيه ببعض الأمثلة، فذكر أن الهند وهي من الدول المتخلفة نسبياً أنجبت شاعراً عظيماً مثل طاغور، وأن تركيا التي ليس لها حضارةٌ تذكر، لا في هذا العصر ولا في الماضي، أنجبت شاعراً كبيراً مثل ناظم حكمت. أما الفئة الثانية، التي تشمل الماركسيين عامةً والفيلسوف الألماني (إشبنجلر) صاحب الكتاب المشهور (تدهور الغرب) فإنهم يؤكدون أن الشاعر ابن عصره وحضارته وبيئته، وقد نقل خليل عن إشبنجلر قوله: «لكل مرحلةٍ من عمر الحضارة أسلوبٌ يبتدع الفنان، علماً بأن الأسلوب في مفهومه هو نظرةٌ في الوجود، وطريقةٌ في التعبير عنها، وأن الشاعر الكبير هو أحد معطيات الحضارة». فما موقف خليل حاوي من هذه المسألة؟

هو يؤمن بالتفاعل الجدلي بين الموهبة الفردية وروح العصر، وعنده أن القضية ليست قضية موهبةٍ فرديةٍ مستقلةٍ عن الزمان والمكان، فالعبقرية الفردية مرتبطة بزمان ومكان، بتربة ومناخ، وإذا لم تتوفر الشروط الملائمة، فلا يمكن للعبقرية الفردية أن تنمو، وما ذكروه عن طاغور وناظم حكمت – في نظر خليل – حالات استثنائية، لا قاعدة عامة، ومع ذلك فهو لا ينفي الأصالة الفردية، وما تنتجه من تنوع أو تفرد في الأساليب، فغوص الفنان إلى أعماق ذاته وإخلاصه العنيد لها يحررانه من أسلوب المرحلة، بل يجعلان من أسلوبه مظهراً لأعمق خصائصها، وأكثر الأساليب دلالة عليها، ولكن لا بد للفنان قبل كل شيء أن يصهر ما يستمده من تراث أسلافه ومعاصريه، من أمته ومن غيرها من الأمم، صهراً يحول هذه المواد جميعاً إلى غذاء ذاتي يتفجر تفجراً تلقائياً من الداخل. هذه خلاصة المسألة الأولى كما نستشفها من كلامه وأقواله. أما المسألة الثانية عنده، فهي:

٢. **مسألة تعريف الشعر وتحديد مقوماته وعناصره**: إن بعض النقاد والشعراء يتحاشون التعريف والتحديد في مسائل الفن والإبداع، وبعضهم يغامرون ويخاطرون، فيعرفون ويحددون، وهذا خليل برغم تحفظاته في أمور كثيرة يعرف الشعر بأنه (رؤيا تنير تجربةً، وفن قادر على تجسيدهما) وهذا التعريف يذكرنا سريعاً بتعريف أدونيس للشعر بأنه (رؤيا) ويضيف أن الرؤيا (قفزة خارج المفهومات السائدة). وبينما يشدد أدونيس على الرؤيا وحدها في الشعر، متجاهلاً أو مهملاً عناصر الشعر الأخرى، كأن لا أهمية لها، فإن خليلاً يجنح إلى شيء من المنطق السديد، والعرض المتزن، فيفسر لنا المفردات التي تضمنها تعريفه السابق، ويحدد ما المقصود بكلٍ من الرؤيا، والتجربة، والفن القادر على تجسيدهما، فالرؤيا الشعرية – في رأيه – واستناداً إلى بعض النقاد من منظري الشعر مثل أرسطو وكولريدج، هي (نفاذ عبر الواقع اليومي والحالات النفسية المرتبطة به، إلى الأغوار، حيث تهجع المنازع الأصيلة، في ذات الشاعر، وذات الحضارة التي ينتمي إليها) ومن أدلته على الرؤيا بهذا المعنى المحدد، شخصية فاوست في مسرحية (غوته) فقد جاءت تعبيراً أصيلاً عن مطامح الإنسان الألماني، والإنسان في الحضارة الغربية بوجه عام، كما جاءت تعبيراً عن مطامح الإنسان في كل حضارة، وهذا الفهم الدقيق للرؤيا يختلف عما يظنه بعضهم من (أنها ضرب من الوهم الضبابي الغامض، الضائع، المنفصل عن واقع الحياة) فالشعر كما يقول خليل (يمد الحياة بالرؤيا التي تضيء خفاياها، ويستمد منها العناصر الحية لبناء عالمه) وهذا ما جعله يؤكد على العنصر الثاني من عناصر التعريف، وهو التجربة الشعرية، فالتجربة نقيض الرؤيا، إنها مادة ملبدة، مغلقة، يشترك في معاناتها الناس جميعاً، غير أن الشاعر وحده، يستطيع بما لديه من رؤيا فريدة، جلاء مضموناتها التي تخفى

على سواه، وفي تأكيد خليل على دور التجربة في الشعر رد غير مباشر على أدونيس، الذي حرص على الرؤيا وحدها فيه، وهذا الرد يتمثل في قوله: «لست أجهل أن بعض دعاة المذاهب الشعرية، يؤكد أن الشعر رؤيا وحسب، غير أني أيقنت بعد الممارسة الطويلة والتأمل الطويل، أن الرؤيا التي لا تتولد عن تجربة كيانية، وتعانيها ذات الشاعر بكلية عناصرها، معاناة للوجود، على مستوى الواقع، وما فوق الواقع، ودونه، لا يصدر عنها غير إشراقات تتألق في فراغ، ولئن حاولت أن تتبنى عالماً، كان عالماً مثالياً متعالياً يفتقر إلى ما في الحياة من حيوية واكتناز، والآفة الكبرى في شعر الرؤيا المجردة، أنه لا يفض أسراراً ولا يكشف عن مجاهل في واقع النفس والوجود» والحقيقة أن عدداً من النقاد يوافقون خليلاً فيما ذهب إليه، فقد أخذوا على أدونيس المأخذ ذاته فقالوا: «إن شعره ذهني تجريدي لا يصدر عن تجربة واقعية كيانية» لكن للتجربة التي يتحدث عنها خليل صفات وسمات، فهو يريدها «تجربة كلية» ويعني بها تجربة تتحد فيها الذات بالموضوع، والمجرد بالمحسوس، وما فوق الواقع بالواقع، ولا بد للشاعر لاستيعاب مثل هذه التجربة من حدس ينفذ إلى لا وعي أمته، ولا وعي الإنسانية، على أن يوجهه وعي الشاعر ويضيئه، وعندما تكتمل الرؤيا والتجربة فلا بد من الفن القادر على تجسيدهما، وهذا الفن ينهض على الأسس والمقومات التي يسميها خليل (بدائه الشعر الحديث) ويتحدث عنها قائلاً: «إن أسس الشعر الحديث هي البدائه التالية: الإيقاع الداخلي، والصورة الموجهة، والأسطورة التي تتحول إلى رمز حضاري، والظاهرة الأخيرة هي أهم صفات الشعر الحديث. فهي التي جعلت بعض شعراء الحداثة قادرين على الخروج بالشعر العربي من نطاق الغنائية الذاتية إلى نطاق التجارب الكلية التي تتحد فيها الذات بالموضوع، والواقع بما فوق الواقع، والرمز

الحضاري هو بالضرورة وليد الرؤيا التي تنفذ عبر الظاهر إلى أعماق النفس وأمداء الوجود» هذه البدائه التي حددها خليل، هي مقومات الشعر منذ هوميروس حتى اليوم وإن كان التطور الذي يطرأ على كل ظواهر الحياة قد طرأ على بعض خصائصها، فعدل من سماتها بين عصر وعصر، فالإيقاع وهو أحد عناصر الشعر الأساسية التي لم تفارقه أبداً، كان في الشعر العربي، قبل مرحلة الحداثة، إيقاعاً مجرداً يفرضه على طبيعة التجرية، الالتزام بوحدة الوزن والقافية، وما تنطوي عليه من اتساق يبلغ أحياناً حد الرتابة، فكان لا بد من التجديد الذي أدخلته عليه مدرسة الحداثة، عندما فككت الأوزان القديمة، واعتمدت على التفعيلة، بحيث أصبح الإيقاع داخلياً مرتبطاً بالحالات النفسية المتنوعة، ونابعاً من طبيعة التجرية وما تنطوي عليه من انسياب وانعطاف وتنوع، وعندما تحرر الشعر من قيود العروض القديمة، صار الإيقاع لا يفرض على القصيدة من الخارج، لأن القصيدة هي التي تكتشف إيقاعها، والإيقاع يتحول إلى وزن، وإذا كان هناك من يعد الإيقاع الموزون قيداً في الشعر، فإن خليلاً يعتبره هو السبيل الوحيد للتحرر، لأن الإيقاع المنضبط هو عامل تكثيف في القصيدة، وهو الذي يمنعها من أن تنساح، وأن تتشتت، ولعل حرصه الشديد على الإيقاع الموزون في الشعر، هو السبب في رفضه المتكرر الذي أعلنه مرات عديدة لقصيدة النثر. هذا مجمل رأيه في الإيقاع، وهو الركن الأول من أركان الفن الشعري أما الصورة وهي الركن الثاني الذي قام عليه الشعر في كل العصور، فإنها كانت في بعض المراحل زخرفاً يلهى به، وتحلية خارجية للشعر، وتقريراً للواقع الخارجي الظاهر فقط، لكنها في الشعر الحديث غيرت مهمتها تلك، وصارت تعبيراً صادراً عن حدس نافذ، والنفاذ يكون عبر الجزئي والخاص إلى العام والمطلق، والصورة

الحديثة حسية في ظاهرها وتحمل معنى ظاهريا واضحاً، لكنها في الوقت نفسه توحي بمعانٍ مختلفة، واحتمالات معانٍ، تمتد وراء ذلك الظاهر، ويتم التعبير بالصورة الحسية الواقعية، عن أشياء قائمة في ضمير الوجود، ومن هنا تلتقي الواقعية بالرمزية، لأن الصورة هنا في ظاهرها تعبر عن معنى بسيط قريب، وتشير إلى معانٍ عميقة وبعيدة، وهنا يمحي الفاصل بين الواقعية والرمزية، وهذه سمة كل أدبٍ أصيلٍ عبر العصور. لكنّ الشعر العربي الحديث بخاصةٍ، تضمن ركناً جديداً آخر، وهو الرمز، ومع أن الأدب كله بناء رمزي، كما يقول كونراد، وقصده أن الأدب يشتمل على معان واحتمالات معان لا تستنفد بالشرح والتأويل، فالرمز – عند خليل – هو الرمز الأساسي أو الكلي، الذي يعد الصورة البنائية للقصيدة، وكان خليل يفضل أن يستمد الرمز من التراث العربي، ومن الأساطير الشعبية، لأنه إذا جاء من هذه المصادر كان تراثاً مشتركاً بين الشاعر وجمهوره، أما إذا استعير من تراث أممٍ أخرى فإنه لا يجد تجاوباً ولا تفهماً لدى الجمهور، وهذا سعيد عقل، مثلاً، حين كتب مسرحيته (بنت يفتاح) واستمد أسطورتها من تراث غريب، لم يجد لعمله صدى في أوساط القراء العرب، وقد وقع السياب في الخطأ نفسه، في بعض قصائده، عندما حشد فيها إشارات أسطورية كثيرة، جمعها من أساطير الأمم والشعوب، في مشارق الأرض ومغاربها، وليس العيب في التعامل مع الأسطورة قاصراً على اختيار نوعها ومصادرها فحسب، ولكنه يمتد إلى طريقة استخدامها أيضاً، وقد حذر خليل من سرد الأسطورة سرداً قصصياً، أو تقرير العظة التي تحتويها، أو الحكمة التي تنتهي إليها، كما حدث للشاعر الياس أبي شبكة، في قصيدته (شمشون) فبعد أن سرد الأسطورة التوراتية سرداً قصصياً، ختم القصيدة ببيته الوعظي الذي لخص فيه المغزى بقوله:

إن تكن جزت الخيانة شَعري في ضلالي، فقوتي في شعوري

و من فوائد الأسطورة ووظائفها التي تؤديها، حسب رأيه، مساعدة الشاعر على تحقيق الوحدة العضوية في القصيدة، وتجسيد المعاني المجردة في صورة محسوسةٍ دون الوقوع في آفة التجريد، وكذلك القدرة على ربط الجزئي بالكلي، والذاتي بالموضوعي، وبذلك تتكون التجربة الكلية التي يسعى خليل إلى تحقيقها، وهو يعرف أن وظائف الأسطورة هذه، معروفة في الشعر الغربي منذ عهد بعيد، لكنها في أدبنا العربي، تعد ظاهرة جديدة، ويعتبر الانتقال من التقرير إلى الإيحاء أبرز سماتها، وباختصار، يحرص خليل على إقامة تعادل دقيق بين مقومات الشعر التي سماها (البدائه) وهي: الإيقاع، والصورة، والرمز الأسطوري الكلي. على أن هناك موضوعات نقدية أخرى غير المقومات، اهتم بها وحللها مثل:

٣ - **علاقة الشاعر العربي الحديث بالحضارة الغربية من جهة وبالتراث العربي القديم من جهة أخرى:** إن خليلاً مؤهل بامتياز للخوض في مثل هذا الموضوع، لأنه جمع جمعاً أصيلاً بين نوعين من الثقافة، وهما الثقافة العربية القديمة،و الثقافة الغربية الحديثة، وقد توسع في كل منهما توسعاً كبيراً، وكان – إلى ذلك – شاعراً موهوباً ذا تجربةٍ عميقةٍ وممارسةٍ طويلةٍ، فتوصل إلى آراء واضحة وغايات مكشوفة، فكثيراً ما أكد على ضرورة الإطلاع الوافي، على كل ما أنجزته الحضارة الغربية، وطالب بهضمه وتمثله وصهره صهراً يحوله إلى شكل جديد. فإلى أي مدى يستطيع الشاعر العربي الحديث أن يفيد من المدارس الأدبية الشائعة في الغرب، وأن يظل في الوقت نفسه مخلصاً لذاته ولتراثه وللمرحلة التي يمر بها العالم العربي اليوم؟ وللإجابة على هذا السؤال ينبهنا خليل إلى أن الهامّ في هذه الحالة، هو القوة أو الحيوية

المتفجرة في الأعماق، التي يسميها كولريدج بحيوية الخيال الخلاق، ويشبهها بالبذرة التي تمتص العناصر من التربة وتحولها إلى جزء لا يتجزأ منها، إن الوسيلة الوحيدة إلى ذلك هي امتلاك القدرة على صهر ما يأخذه الشاعر وتحويله إلى مادةٍ ذاتية، وإلا فإن شاعرنا يكون قد تحرر من تقليد الشعر العربي القديم، ليقع في تقليد الشعر الغربي الحديث، فما مسوغ هذا التقليد؟ وما مدى الارتباط بين حياة الإنسان العربي اليوم وتفكيره وحياة الإنسان الأوربي وتفكيره؟ لنأخذ مثلاً بعض المفهومات الغربية، ولتكن الفلسفة الوجودية التي غزت فكرنا العربي – في فترةٍ من الفترات – وتسربت إلى أدبنا مدةً من الزمن، فقد حطمت هذه الفلسفة الماهيات جميعاً، وقالت بأن الوجود سابق على الماهية، وألغت الإيمان السابق بالله، ونحن نعرف كلمة (نيتشه) المشهورة، التي جسدت موقف الإنسان الغربي من الكنيسة حين أنكر وجود الله، فإلى أيّ مدى يستطيع الشاعر العربي اليوم أن يعاني هذه الفلسفة الإلحادية معاناةً وجودية وحضارية أصيلة، دون أن يقع في التزييف، لأنه في نظرته إلى الوجود وفي سلوكه ومعتقداته، ما زال لاهوتياً، مازال يعتقد بأن هناك روحاً يسير الكون والإنسان، وأن هناك عالماً آخر، وخلوداً، أفلا يتم آنذاك الانفصال التام بين المادة والتعبير، إذ يصبح التعبير مغايراً للمادة ويقع الشاعر في التزييف؟ إن المفكر العربي اليوم لا يستطيع الإفادة من الحضارة الغربية إلا إذا قبض عليها بكليتها، وحمل في نفسه معياراً أصيلاً للحكم على الحضارات في تطورها، وبفضل هذا المعيار يستطيع أن يفرق بين المذاهب التي أتت بإضافات أصيلة إلى تراث الشعر الغربي وبين الصرعات و(الموضات) والأزياء الشعرية العابرة، ومن المؤسف أن يكون التأثر بالموضة الأخيرة (آخر صرعة) هو الأيسر.

هذا بعض ما تحدث عنه خليل حول موقفه من الحضارة الغربية وما يجب أن يفعله الشاعر العربي للاستفادة منها، فقد كان خليل منذ البداية مع عددٍ من أبناء جيله -- مدركين أنهم فجروا ثورةً شاملةً في الشعر العربي، وأن علاقتهم بتراثهم هي علاقة انفصال عنه بقدر ما هي علاقة اتصال به، وكان كل منهم يحاول أن ينطلق مما يراه عناصر حيةً في التراث، وكان خليل يعتقد بأن كل نهضة شعرية في أمةٍ تحمل تراثاً عريقاً متراكماً، لا بد لها من العودة إلى الينابيع الأصيلة، التي كانت مصدر النهضات في الماضي. إن هذه العودة إلى الينابيع تختلف عما يدعى عادةً بالسلفية الشعرية، لأن السلفية ارتباط بالنموذجات والأنماط والقوالب القديمة الجامدة، أما العودة إلى الينابيع – التي يدعو إليها – فهي عودة إلى الروح الحية التي ولدت تلك الأنماط والنموذجات، إنها استلهام لها، وإذا كان خليل وأدونيس يتفقان على مفهوم العودة إلى الينابيع، فإن تحديد هذه الينابيع ذاتها لدى كلٍ منهما، هو مصدر الاختلاف بينهما، أما أدونيس فهو يهتم بالدرجة الأولى، بشعر التصوف، ويعتبره أهم الينابيع التي يجب على الشاعر العربي الحديث أن ينهل منها، وقد يضيف إليه شيئاً من أبي تمام لغموضه، وشيئاً من أبي نواس لتمرده ووجوديته، وأما خليل فإنه يلح على ينابيع أخرى مختلفة، وأولها روح الفطرة في الشعر الجاهلي، فالمثل الجاهلية في الحياة والشعر كانت وما تزال المنطلق الأصيل لكل تطور حيوي وانبعاث صحيح في حياة الأمة العربية، وأجل تلك المثل: الفروسية والبطولة. وثاني هذه الينابيع الثورة التي تفجرت في الشعر العباسي، وانتهت إلى غايتها من التطور في نتاج المتنبي، ولا مغالاة – في رأي خليل – بأن شعر المتنبي هو عودة إلى الحمية الجاهلية، وهي التي حررته من قيود عصره، وجعلته دعوة للانبعاث في مجال الخلق الشعري وتجديد الحياة ومنعها من

السير في طريق الانحلال. وثالث الينابيع التي يدعو خليل إليها: شعر الصعاليك، فالشاعر الصعلوك هو المعبر بطريقته الخاصة الفريدة عن الحمية العربية، متى استبد بها عامل خارجي، فهو يثور ثورة المتفرد المتوحد، الذي ينزع منزعاً بطولياً يجعله قريباً من الإنسان الوجودي، كما دعا إليه (نيتشه)، بوصفه رمزاً للحيوية، وهو بعيد كل البعد عن الإنسان الوجودي المنطوي على ذاته انطواءً على فراغ، كما هو في نتاج (سارتر). وآخر الينابيع التي نبه إلى أهميتها: ينبوع غفل عنه الشعراء العرب غفلة عامة، خلال العصور الماضية، وهو ما يحمله التراث الشعبي من أساطير، تعبر تعبيراً تلقائياً عن ضمير الأمة. هذه هي الينابيع التي بشر بها خليل ودعا إليها كوسيلة لإرساء شعر عربي حديث، يليق بجهد الشاعر المعاصر وطموحه، ومن خلالها تظهر الرؤية النافذة والأصالة وفرادة الشخصية الإبداعية لدى خليل حاوي. ومن المسائل الأخرى التي توقف عندها في تنظيراته النقدية، مسألة:

٤ - **الشعر واللغة:** فقد كان الشعراء الجماليون - أمثال سعيد عقل - يظنون أن للشعر موضوعات جمالية بذاتها، يجب عليه ألا يتعداها، وأن للتعبير عن تلك الموضوعات قاموساً معيناً من الألفاظ المترفة، البراقة، القليلة العدد، فكانوا بذلك قد حجزوا على الشعر بقوالب ضيقة من البلور المتألق العقيم، وكان (ريلكه) أيضاً على هذا المذهب، حتى اطلع على قصيدة (الجيفة) لبودلير، فأعاد النظر في مذهبه، ثم قرر أن «الشاعر لا يملك حق الاختيار في مادة شعره» لأن مادته هي الحياة بأسرها، بما فيها من ذراً مشرقة وكهوفٍ معتمة، وما يتدرج بين هذه وتلك من تداخل النور والظلمة. وبما أن التجربة في الشعر الحديث، تعبر عن الحياة بكليتها، بما فيها من جوانب شعرية وجوانب نثرية، فمن الطبيعي أن يستمد الشاعر العبارة من تجربته، وأن يجعل

قاموسـه الشـعري ممتـداً ليصـبح أداةً صـالحة للتعـبير عـن هـذه التجربـة الكلية، وأن يستمد مـن تـراث اللغـة بكليتـه، أي بمـا يحويـه مـن فصيحٍ وعاميٍّ ونثريٍّ، ولما كان الشاعر العربي الحديث لم يرث قاموساً شعرياً حياً جاهزاً يصلح أداةً للتعبير عن الحياة بكليتها والواقع بشموله، فقد كان عليه أن يتحرر من القاموس الشعري الشائع على الأقلام، الذي فقد القدرة على الإيحاء لكثرة الاستخدام، وكان بطبيعته قاموساً مستمداً من المعجمات، منفصلاً عن الحياة نفسها، كما كان عليه أن يبدع قاموساً جديداً مستمداً من مصادر بكر، هي اللغة العربية الحية القريبة من اللغة المحكية، وألا يحاول التفريق بين لفظةٍ شعريةٍ بذاتها، ولفظةٍ غير شعريةٍ، كما فعل أسلافه الجماليون، وهكذا أدخل على الشعر نوعين من الألفاظ كانا مرفوضين سابقاً: الألفاظ النثرية، والألفاظ العامية أو القريبة من العامية، وقد يأخذ بعض النقاد على الشاعر الحديث أنه بدأ يدخل العامية في شعره، وبهذا يفسد اللغة، ولكن على هؤلاء أن يتذكروا أن اللغة ليست الكلمة وحدها، بل هي البناء ككل، وعندما يستعمل الشاعر الحديث تعبيراً نثرياً، عليه أن يشحنه بتجربةٍ متوهجةٍ تسقط عنه صفة النثرية، ليصفو ويتوهج بالشعر وتسقط عنه كثافته النثرية، لكن هذه الكثافة لا تسقط – في رأي خليل – إلا بتوهج الرؤى أو توهج التجارب، وهذا هو الفاصل الذي يجعل الشعر الحديث يختلف كثيراً عن الشعر القديم، فقد كان أبو العتاهية – مثلاً – نثرياً في تعبيره، كما كان ابن الرومي – إلى حدٍ ما – نثرياً، إلا أنه كان لديهما هبوطٌ في المستوى النثري، لكننا اليوم نرتفع بالنثر إلى مستوى الشعر، لأننا نعبر عن الواقع بكليته، ولغة الواقع هي لغة النثر، وقد أشرنا من قبل إلى العناق الآسر، الذي يتكون بين الرمزية والواقعية في الشعر الحديث، ولعل استخدام الكلمات الحية المستمدة

من الواقع المعيش، يكون له تأثيرٌ على الإيقاع أيضاً، وأقصد الإيقاع الحي المرتبط بالواقع، ومفهوم الواقع هنا يشمل الواقع القائم، وما فوق الواقع، مع الاعتراف بأن اللغة مهما تطورت تظل عاجزةً عن التعبير عما هو فائق، لأنها وجدت في الأصل للتعبير عن الأغراض العملية، ثم حاول الشاعر أن يجعلها أداة فنية، فشحنها بالرموز، وقد تقرر في تاريخ النقد أن الشاعر ابن اللغة وأبوها، وعليه أن يبدع لغةً جديدة، أو لغة داخل اللغة، كما يقول (فاليري)، كما أن عليه أن يتصف بضربين من الحدس النافذ: حدس ينفذ إلى أعماق الوجود، وحدس ينفذ إلى أعماق اللغة ويدرك عبقريتها، هذا إذا أراد ألا يفتقر شعره إلى الوحدة العضوية، التي تمّحي فيها ثنائية اللفظ والمعنى أو بكلام آخر، ثنائية الشكل والمضمون. آخر المسائل النقدية التي نتوقف عند آراء خليل حولها، مسألة:

٥ - **معايير الشعر**: تختلف معايير الشعر بين عصر وعصر، وبين جيل وجيل، وبين مدرسة أدبية ومدرسة أخرى، كما تختلف بين شاعر وشاعر، وبين ناقد وآخر حتى وإن كانوا من مدرسة واحدة أو جيل واحد، فما هي أهم المعايير التي شدد عليها خليل في حواراته وتنظيراته؟. لدى مراجعتنا لمجمل ما تحدث عنه، وجدنا عنده ثلاثة معايير أساسية، اثنان منها يتعلقان بمضمون الشعر ومحتوياته، وواحد منها يتعلق بفنية الشاعر وأصالته، **فالمعيار الأول** هو أن يعبر الشعر عن نفسية الشاعر بكل عناصرها وجوانبها، ففي رأيه أن الشعر الموفق هو الذي يعبر عن نفس الشاعر بكل ما تحويه من عناصر: عاطفة وذاكرة وغريزة ووعي ولا وعي...الخ وليس كما يقول السرياليون مثلاً، من أنه يعبر عن اللاوعي، ولا كما يقول الكلاسيكيون الجدد، من أن الشعر يعبر عن الوعي والعقل، أو كما يقول غيرهم: إنه يعبر عن الظاهر الحسي في

الحياة، فالنفس عندما تلتهب بكلية عناصرها ،يلتهب معها الوجدان والفكر، وينشأ عن ذلك شعر يشبع النفس الإنسانية على مستويات عديدة. **المعيار الثاني:** هو أن يعبر الشاعر عن أعمق قضايا العصر، وهي قضايا تنطلق من ذات الشاعر ومن القضايا المحلية والقومية، لتنتهي إلى قضايا إنسانية عامة، فالشاعر الحضاري في رأيه هو الذي يعبر عن ذاته وأمته وحضارته وتطلعات الإنسان في كل عصر، وأفضل مثل على هذا النوع من الشعراء عنده (غوته) في مأساة (فاوست) التي عبرت عن طموحات غوته وطموحات الأمة الألمانية، وطموحات البشرية كلها في شتى العصور. **المعيار الثالث:** هو قدرة الشاعر على الاستيعاب والتمثل وطبع الأشياء والأفكار بطابع خاص، فالشاعر العظيم يستوعب ويتمثل ما يستوعبه ويمتلك قدرة هائلة على صهر كل ما يستمده من نتاج الآخرين وطبعه وإذابته في شخصيته ونظرته الخاصة إلى الوجود، وطريقته الخاصة في التعبير، وهنا تتحقق أصالة التجربة وأصالة التعبير عنها، وهي محاولة عسيرة، تقتضي من الشاعر القدرة الفائقة على معاناة الحياة، بقدر ما تقتضي منه القدرة على التعبير عن تلك المعاناة. هذه المعايير الثلاثة لا ينفصل أحدها عن الآخر،وبتحقيقها معاً لدى الشاعر، تجعله يرتقي من شاعر عادي إلى شاعر موفق، فشاعر حضاري، فشاعر عظيم، ولا يكلف الله نفساً إلا وسعها. وأخيراً:

هذه الآراء التي جمعتها ونسقتها وعرضتها هي آراء خليل حاوي المبعثرة في مقابلاته الصحفية، وندواته الأدبية، ومحاضراته النقدية، وقد حاولت أن أكون أميناً في تقديمها إلى القارئ،دون أن أثقل البحث بهوامش كثيرة، و أنا أؤكد للقارئ، أن كل ما ورد فيه هو من أفكار خليل وأقواله التي أعلنها بطريقة أو بأخرى، هنا أو هناك. وقد نتفق مع خليل أو نختلف معه في بعض آرائه وأفكاره وخاصة ما أوحى به من

تشجيع على استخدام اللغة العامية، مع أنه عملياً لم يستخدم إلا في حالات قليلة جداً بعض الكلمات العامية القريبة من الفصحى المبسطة، وبالنظر إلى ثقافته الفنية والأكاديمية وتجربته الشعرية الغنية لابدّ من التأني والتريّث كثيراً قبل مخالفته أو الاتفاق معه عما عرضه من آراء حول الحداثة الشعرية والشعر الحديث.

- حول عمر الشاعر، ذكرت تواريخ متعددة لولادته، تتراوح بين عامي ١٩١٨ و١٩٢٥، ويمكن الرجوع إلى مجلة دراسات عربية. العدد ٧ — أيار عام ١٩٨٥. ص٩٤ . فيها بحث بعنوان: (أضواء على شخصية خليل حاوي). للدكتور ميشال جحا.

الماغوط والحداثة وقصيدة النثر

«إن كتابة قصيدة نثرٍ، كمحاولة الإمساك بذبابة في غرفة معتمة، على *الراجح* أن الذبابة ليست هناك. الذبابة في رأسك، رغم ذلك تواصل التعثر والارتطام بالأشياء في مطاردة محمومة.قصيدة النثر انفجار لغةٍ عقب ارتطام بقطعة أثاث كبيرة».

تشارلز سيميك

إذا ذكرت الحداثة في الشعر، فأول ما يتبادر إلى الذهن قصيدة النثر، لا لأنها الممثلة الشرعية الوحيدة للحداثة في شعرنا العربي، وإنما بسبب الضجة المدوية التي أثارها المتحمسون لها، على أساس أنها النمط الذي تحرر من كل قيود التقليد والسلفية،بل تجاوزوا هذا الاعتبار، فعدوها قصيدة المستقبل،و شمسه الأبدية التي لا تغيب، ومع أننا بدأنا – في الفترة الأخيرة – نشهد تململاً من أصحابها،و توجهاً نحو تسميات جديدة لها،كتسميتها (نصاً) مثلاً، فإن هذه النصوص الجديدة، ما زالت متلفعةً بعباءتها في حقيقة الأمر. ومن خلال المشهد الشعري الراهن، على الساحة العربية، تبقى قصيدة النثر هي المنطقة الأكثر توترا، على حدود الأجناس الأدبية، في أدبنا العربي خاصةً. ويبقى محمد الماغوط، ومنذ عدة عقود، حاملاً رايتها، ومتربعاً على عرشها، وأباً روحياً لها، وما زال الكثيرون من السائرين تحت لوائها: يقدمون التحية

لـه، ويطمحـون أن يرتقـوا إلى مسـتواه، ويصـلوا إلى قمتـه الـتي بسـط سيطرته فوقها بجدارة. فهل يحافظ الماغوط على موقعه، ويستمر فوق قمته وبيده راية التفرد والإبداع، بعد أن قضى نحبه في الثالث من نيسان عام /٢٠٠٦/ ؟

لنعد إلى حياة الماغوط وشعره، ونبدأ رحلتنا معه من بدايتها.

ولد الشاعر محمد الماغوط عام /١٩٣٤/ في «سلمية» التابعة لمحافظة حماه، وهي البلدة التي تفصل بين أنات النواعير وزفراتها الشجية المتناثرة على ضفاف العاصي، وبين عزيف الريح الهائمة في متاهات البادية السورية، والحاملة على أجنحتها غبار الصحراء الظامئة، والقادمة إليها من أقاصي الشرق الأسطوري الحالم. لقد عرف الشاعر بلدته تلك - التي ظل يعتبرها قرية حتى آخر يوم في حياته - بقصيدة جميلة. تعد من أجمل قصائده، فقال:

«سلمية الدمعة التي ذرفها الرومان
على أول أسير فك قيوده بأسنانه
ومات حنيناً إليها
سلمية الطفلة التي تعثرت بطرف أوربا
وهي تلهو بأقراطها الفاطمية
وشعرها الذهبي».

وحين أنهى تعريفها الشعري البديع، انصرف لترسيم حدودها الجغرافية، ترسيماً شعورياً جميلاً، فقال:

(يحدها من الشمال الرعب
ومن الجنوب الحزن
ومن الشرق الغبار
ومن الغرب الأطلال والغربان)

و إن بلدة بهذه الصفات، وهذا الموقع الجغرافي المخيف، لابد أن ترتدي دائماً بالسواد، وتكتسي أبداً بالحداد، ولا غرابة أن يصفها بقوله:

(حزينة أبداً

لأن طيورها بلا مأوى)

في هذه البلدة المذكورة، تلقى الماغوط تعليمه الابتدائي، وانتسب إلى مدرستها الزراعية العريقة، وكانت في ذلك الوقت إعدادية، لا ثانوية، وحين تخرج فيها انقطع عن الدراسة النظامية في المدارس، وانغمس في معمعة الحياة الاجتماعية والسياسية، وتطلع إلى الآفاق البعيدة، وكان كل شيء أمامه محيراً وغائماً، ورغب في الخروج من حيرته، والتخلص من عزلته، فانضوى تحت لواء الحزب السوري القومي الاجتماعي. فكيف حصل ذلك؟ لنستمع إلى الإجابة منه وعلى لسانه، من خلال آخر حديث صحفي، أجرته معه جريدة الحياة اللبنانية، ونشرته بعد موته بيوم واحد. أي بتاريخ ٢٠٠٦/٤/٤، فقد تحدث عن همومه وأشجانه، وذكرياته وأشعاره، وحين سئل: ماذا عن الحزب القومي؟

أجاب الماغوط على عادته الساخرة والجارحة لواقع عاشه حتى الصميم، فقال: «دخلت الحزب القومي من دون أن أقرأ مبادئه. كنت فتىً فقيراً، وكانت لدي حاجة إلى أن أنضم إلى جماعةٍ ما، وكانت قريتي (سلمية) تضج بفكرة الحزبية، وكان هناك حزبان: الحزب القومي، وحزب البعث، وقد اخترت القومي لأنه كان قريباً من منزلي، وفي مركزه (مقره) كانت هناك صوبيا (مدفأة)، أي أن الجو كان دافئاً، بينما المركز البعثي بلا صوبيا، لم أقرأ مبادئ الحزب، وفي الاجتماعات كنت أنعس وأتثاءب، وأذكر أنهم عندما كانوا يتحدثون

عن المناقبية الحزبية، كنت أفكر بالمخدة، عندما ينتهي البرد كنت آهرب من الاجتماعات، ومرةً كلفوني بجمع التبرعات للحزب، فجمعت ما يكفي لشراء بنطلون، و فررت» [نقلاً عن جريدة تشرين. العدد /٩٥٣١/ تاريخ ٨ نيسان عام /٢٠٠٦/، ص ٧، في زاوية أخبار ثقافية – بعنوان: حزبية الماغوط]. بعد انتسابه للحزب، نما وعيه السياسي، وأخذ يثقف نفسه تثقيفاً ذاتياً، وراح يلتهم الكتب والمجلات المطروحة على الساحة الثقافية آنذاك. ويوماً بعد يوم، بدأت ميوله الأدبية بالظهور، وتجسدت في ممارسة الكتابة. وفي أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات راسل بعض الصحف والمجلات السورية. ونشر بعضاً من كتاباته في مجلة (الدنيا) كما راسل مجلة (الجندي) السورية. والتقى على صفحاتها مع طائفة من الأدباء الشبان في تلك المرحلة، من بينهم شوقي بغدادي وأدونيس وخالدة الصالح ونذير العظمة، وبعد أن أدى خدمته العسكرية الإلزامية اقتحم دمشق وصحافتها فنشر في جريدة (النقاد) عدة مقطوعات من الشعر المنثور، كان أهمها مقطوعة (النهر الحزين) التي خاطب فيها نهر بردى. كما نشر بعض الزوايا السياسية في جريدة (الرأي العام). هذه الكتابات عرفت به قليلاً من القراء، وشجعته على المضي في طريق الأدب والصحافة. أما المنعطف الهام في حياته، فقد خطته له الأقدار في منتصف الخمسينيات، يوم اغتيل الشهيد عدنان المالكي، واتهم السوريون القوميون باغتياله، ولوحق أعضاء الحزب، واعتقل عدد منهم، وكان الماغوط من بين المعتقلين، فدخل السجن أول مرة في العام /١٩٥٥/ وعندها حرم من رؤية سماء بلاده الزرقاء، ومن التمتع بضوء شمسها الوهاجة.

و في ظلمة السجن التقى بالشاعر أدونيس، وتوطدت بين الرجلين علاقة من الود والتعارف والتطلع المشترك إلى المستقبل، وسمع كل

منهما صرخات رفيقه، حين تأكل السياط جلده، وبعد خروجهما من السجن غادر كل منهما دمشق، واتجها منفردين إلى بيروت، ففتحت لهما ذراعيها، كما فتحتهما لكثير من الأدباء والسياسيين المعارضين لحكومات بلادهم. ومنذ عام /١٩٥٧/ بدأت مرحلة مجلة شعر، وبدأت شخصية الماغوط بالنضج وثقافته بالاتساع، ونتاجه الشعري بالانتشار. وفي عام /١٩٥٩/ أصدر مجموعته الشعرية الأولى (حزن في ضوء القمر) فأثارت جدلاً بين النقاد، ومنحت صاحبها تألقاً وسطوعاً، إذ حصل في هذا الوقت المبكر من مسيرته الشعرية على شهاذات حسن سلوك وتقدير - من الناحية الإبداعية - فقد أشاد به يوسف الخال واعتبره شاعراً فذاً، وعبر جبرا إبراهيم جبرا عن إعجابه بشاعريته ومقدرته التصويرية، واعترفت خالدة سعيد بشاعريته وتميزه، وحتى نازك الملائكة التي نفت عنه صفة الشاعر، فقد أبدت إعجابها بنصوصه وفضلته على كل زملائه من تجمع مجلة شعر. وميزته التي لفتت الجميع إليه أن شعره يرضي القراء العاديين، لبساطته وتناوله الحياة اليومية المألوفة، ويرضي في الوقت ذاته النقاد والمختصين لما في نتاجه من فنية عالية وإبداعات جديدة. في هذه الفترة ذاتها كان ينشر زوايا سياسية في جريدة الزمان، وأخذ الماغوط يكبر اسماً ومكانةً وأهمية، لم يكن هو نفسه يتوقعها في ذلك الحين، لقد جاور اسمه أسماء كبيرة مثل بدوي الجبل والسياب والبياتي ونزار قباني وها هو ذا يظهر انبهاره بما وصل إليه فيقول:

«وأنا كنت في تلك الفترة كالصوص الذي يتطلع إلى زرافة، لم يكن عندي ثقة بنفسي، ولا بصديق ولا بوطن، ولا بشيء في العالم»

وبعد أربع سنوات قضاها في بيروت، عاد إلى دمشق عام /١٩٦١/ فاعتقلته سلطات الانفصال آنذاك، وأودعته مكاناً أميناً في سجن المزة.

إن تجربة السجن كانت مؤلمة لكنها خصبة أيضاً ألهمت الماغوط كثيراً من الأعمال الفنية شعراً ومقالات ومسرحيات وهي الميادين الثلاثة التي حلق فيها، وتألق تألقاً منقطع النظير. وعندما خرج من السجن عاد ليعمل في الصحافة، فعين رئيساً لتحرير مجلة (الشرطة) وهو الذي كان يخاف من الشرطة ومن تسلطهم على الفئات المقهورة، وقد عبر عن مخاوفه تلك في حديثٍ له قال فيه: «بقيت يومين أقف للحاجب خوفاً منه»، وفي عام /١٩٦٤/ نشر مسرحيته (العصفور الأحدب) في مجلة حوار على حلقات متتابعة، وفي العام نفسه أصدر في دمشق مجموعته الشعرية الثانية (غرفة بملايين الجدران) وقد تحدث عن هذه المرحلة الصعبة في حياته فقال: «كنت العصفور الأحدب لأنني كنت مختبئاً في غرفةٍ نصفيةٍ، فعندما تقف يضرب رأسك السقف، كنت فيها كالأحدب، وفي هذه الغرفة أيضاً، كتبت: غرفة بملايين الجدران».

وفي عام /١٩٧٠/ نشر مجموعته الشعرية الثالثة (الفرح ليس مهنتي).

ومع قيام الحركة التصحيحية في سورية، تغيرت أشياء كثيرة في حياته: تحسنت أوضاعه العامة، وتوفر له الأمن الغذائي والسياسي، ومنح راتباً شهرياً من وزارة الثقافة، ودرت عليه أفلامه ومسرحياته التي كتبها - بالتعاون مع دريد لحام - دخلاً مجزياً، ومنها مسرحية غربة، وضيعة تشرين، وكاسك يا وطن، وأفلام: الحدود والتقرير وغيرها.

منذ هذه المرحلة بدأت شهرته تملأ الآفاق، وأخذ نجمه يسطع في جميع الأقطار العربية، وعرف شعبياً في الشارع العربي، على نطاق واسع، لقد تركزت موهبته في النقد الساخر للأوضاع السياسية والاجتماعية، وكانت النكتة السياسية سلاحه في تلك المسرحيات التي لقيت رضىً عميقاً في نفوس الجماهير، وكثيراً ما سرقت البسمة حيناً والقهقهة حيناً آخر من شفاه المتفرجين.

في الثمانينيات صدرت له أعمال عديدة مثل كتابه (ديك ومئة مليون دجاجة) و(سياف الزهور) وروايته اليتيمة (الأرجوحة) وكتابه الساخر (سأخون وطني) وفي التسعينيات كتب مسرحيته (خارج السرب) ومسرحيته (قيام – جلوس – سكوت) وآخر كتبه (شرق عدن، غرب الله) وكتابه الآخر (البدوي الأحمر).

في السنوات الأخيرة تربع على عرش الشهرة، وصار اسمه على كل شفةٍ ولسان، فأجريت معه مقابلات ولقاءات كثيرة، عرضتها الفضائيات العربية، وبثتها الإذاعات المحلية والإقليمية، ونقلتها الصحف والمجلات، ومنحته الرئاسة أعلى الأوسمة، وأقيمت باسمه مهرجانات، وكرمه اتحاد الكتاب العرب بدمشق، في ندوةٍ دعت إليها جمعية النقد، وكيل له المدح بالجملة والمفرق، وبلغ قمة المجد عندما تسلم جائزة (العويس) البالغة عدة ملايين من الليرات السورية، ومع كل ذلك، لم يسلم – في الآونة الأخيرة من حياته - من وخزات جارحة بأقلام أصحابه وزملائه على درب الأدب والإبداع، كتلك الزوايا التي كتبها الأديب ياسين رفاعية على صفحات جريدة تشرين وغيرها، وأخيراً وليس آخراً، وفي يوم الاثنين، الثالث من نيسان عام /٢٠٠٦/ وقبل غروب الشمس في ذلك النهار، سقطت آخر لفافة تبغٍ من يد الماغوط، فأسلم روحه لبارئها، ودخل ثلاجة الأموات في المشفى، لينام فيها ليلتين، متشبثاً فيهما بدمشق التي أحبها، قبل أن يتوجه موكب جنازته المهيب إلى مقبرة الأهل في سلمية، وفي حفاوةٍ رسمية وشعبية بالغة، استقر في مثواه الأخير، عصر الأربعاء في ٢٠٠٦/٤/٥، وأصبح من ساعتها في ذمة التاريخ.

ثقافة الماغوط:

رأينا أن الماغوط لم يتابع دراسته النظامية في المدارس، ولا أكمل

حتى تعليمه الثانوي فيها، لكن وعيه السياسي، وميوله الأدبية وتجاربه الحياتية، دفعته إلى التعويض عما نقصه من التثقيف المنظم، بالقراءة الحرة والمطالعة المستمرة، إلا أنه لم يسلك إلى الشعر سبيل القدماء، ومن تبعهم من شعراء النهضة كالبارودي أو حافظ إبراهيم أو الرافعي أو غيرهم من الشعراء الذين انقطعوا عن الدراسة النظامية، فاتجهوا نحو التراث العربي، واستظهروا روائعه الشعرية الشامخة كالمعلقات والنقائض، وخمريات أبي نواس، وزهديات أبي العتاهية، وسيفيات أبي الطيب، ولزوميات أبي العلاء.

الماغوط لم يحفظ من الشعر القديم إلا أقله ولا عرف من الصرف والنحو إلا حاجته الضرورية أما بحور الخليل وزحافاتها وعللها وما يجوز منها وما لا يجوز فما اهتم بها ولا شغلت باله من قريب أو بعيد وهو – بدلاً من كل ذلك – انصرف إلى الكتابات المعاصرة نثرها وشعرها وبخاصة ما كتبه جبران والريحاني والرافعي واتجه أكثر وبحماسة أشد نحو الترجمات النثرية الجميلة لشعر الشعراء الغربيين ليعب منها وينهل وعلى العموم كان محمد الماغوط مزاجياً في السياسة مزاجياً في الأدب مزاجياً في الانتماء الحزبي وكان أقرب إلى الفوضى في حياته وفي قراءاته سواء ما يختاره أم ما يهمله حتى الكتب التي كانت تروقه وترضيه كان يبعثرها بعد القراءة ويرمي بها هنا أو هناك قالت زوجته سنية صالح، في تقديمها لأعماله تصور طبيعته وطريقته في التعامل مع الكتب «كنت أنقل له الطعام والصحف والزهور خفية.. كان يقرأ برغبة جنونية وكنت أركض في البرد القارس والشمس المحرقة لأشبع له هذه الرغبة فلا ألبث أن أرى أكثر الكتب أهمية وأغلاها ثمناً ممزقة أو مبعثرة فوق الأرض مبقعةً بالقهوة حيث ألتقطها وأنظفها ثم أرصفها عند حافة النافذة حتى تجف» فهذه الثقافة الانتقائية المزاجية

الفوضوية كان لها عند الماغوط نتائج ايجابية هامة لأنها حررته من تقليد الشعر القديم وتقاليده، وأنقذته من الوقوع في أسر الذاكرة وسجن العبارات الجاهزة والجمل المحفوظة والصور الباهتة والتشبيهات المنسوخة.

و في حقيقة الأمر لم يكن الماغوط يعتمد في إبداعه على الذاكرة، ولا على الثقافة الواسعة أو العميقة، وإن امتلك منها الشيء الكثير، وإنما كان اعتماده على الموهبة والفطرة والذكاء ومن يتأمل لقطاته الظريفة وملاحظاته البارعة ومفارقاته الساخرة سواء في مجموعاته الشعرية أم في مسرحياته أم في مقالاته الاجتماعية فسوف يشهد له طائعا أو مكرها بالموهبة والذكاء والألمعية إن الموهبة والتحرر من سلطة التراث عنده عاملان من عوامل نبوغه وهذا ما تؤكده سنية صالح بقولها «إن موهبته التي لعبت دورها بأصالة وحرية، كانت في منجاة من حضانة التراث وزجره التربوي، وهكذا نجت عفويته من التحجر والجمود، وكان ذلك فضيلة من الفضائل النادرة في هذا العصر» لقد استطاع الماغوط بهذه المقومات، أن يرفع قامته عالية بين أصحابه وزملائه العاملين في مجلة شعر، أمثال أدونيس ويوسف الخال وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وفؤاد رفقة وغيرهم، وكان خميس مجلة شعر يضمهم جميعا، ويتضمن قراءات شعرية ونقدية وآراء شخصية ووجهات نظر.

الماغوط والشعر الغربي:

تقول سنية صالح في تقديمها لأعمال زوجها، وتعريفها به:

«كان محمد الماغوط غريباً ووحيداً في بيروت، وعندما قدمه أدونيس في أحد اجتماعات مجلة شعر المكتظة بالوافدين، وقرأ له

بعض نتاجه الجديد الغريب بصوت رخيم، دون أن يعلن اسمه، وترك المستمعين يتخبطون: (بودلير؟ رامبو؟) لكن أدونيس لم يلبث أن أشار إلى شاب مجهول غير أنيق، أشعث الشعر، وقال هذا هو الشاعر.

لا شك أن تلك المفاجأة قد أدهشتهم، وانقلب فضولهم إلى تمتمات خفيضة» فما الذي تعنيه هذه الحادثة؟ نحن – اليوم – نعرف أن النتاج الذي أربك المستمعين وحيرهم هو مقطوعات من مجموعته (حزن في ضوء القمر) قبل أن يلتم شملها في كتاب، ومن حقنا أن نتساءل: أكان تخبطهم وتمتماتهم شهادة للشاعر أم عليه؟ وهل أحسوا أن شعر الماغوط في مستوى شعر بودلير ورامبو؟ هل كانوا يتغامزون عليه لإحساسهم بأنه يقلد هذين الشاعرين الكبيرين؟ قد لا نستطيع اليوم معرفة الحقيقة، والكشف عن أعماقهم ومقاصدهم الخفية، ولكن الذي نعرفه معرفةً أكيدةً، هو أن الماغوط قرأ ترجمات نثرية جميلة لهذين الشاعرين فأعجب بها، وقرأ - من قبل – نصوصاً من الشعر المنثور لشعراء عرب مارسوا هذا النوع من الشعر الحديث، وفي الوقت ذاته كانت مجلة شعر منهمكةً بالدعاوة لقصيدة النثر ترجمةً وتنظيراً وإبداعا، فصهر الماغوط هذه الأنواع جميعاً، واستولد منها نصوصاً جديدةً، عمدها بعفويته الفطرية، فجمع بين بساطة الحياة اليومية، وعمق المفارقات المدهشة، وطورها يوماً بعد يوم، حتى حسده الكثيرون على نصوصه التي دعيت بعدئذٍ (قصائد نثرية) وإذا نحن وازنا بين نصوص الماغوط المبكرة وبين قصائد من شعر (رامبو وبودلير) وجدنا شيئاً من التقارب بينهما، لا من باب التقليد والمحاكاة وإنما من باب الاستيحاء ووحدة الأجواء والإيحاءات، ومثال ذلك قول الماغوط:

«وأنا أتسكع تحت نور المصابيح
أنتقل كالعواهر من شارع إلى شارع

أشتهي جريمة واسعة
وسفينة بيضاء تقلني بين نهديها الحالمين
إلى بلاد بعيدة
حيث في كل خطوةٍ حانة وشجرة خضراء
وفتاة خلاسية
تسهر وحيدةً مع نهدها العطشان».

ألا يحمل لنا هذا المقطع الشعري أطيافاً من حياة بودلير وأحلامه وسيرته وأجوائه؟ ألا يذكرنا بمناخ مدينة باريس التي صورها بودلير بشعره، مستعرضاً مباذلها اليومية ومصابيحها الغازية، التي تذبذب لهيبها ريح الدعارة، راصداً تسلل عاهراتها إلى أقبية الجرائم والشهوات؟ ألا يذكرنا بحلم بودلير الدائم بالرحيل إلى بلاد بعيدة، وإعجابه بالخلاسيات اللواتي صادفهن في بعض الجزر التي عرج عليها في أثناء رحلته إلى الهند؟ نحن لا نحكم على الماغوط بالتقليد، لأنه لم يأخذ صوراً محددة، ولا أبياتاً بعينها من شعر بودلير، لكنه استوحى معانيه وأجواءه من حياة بودلير وتجاربه التي انعكست على شعره، فليس غريباً أن يلمح السامعون – في خميس مجلة شعر – معالم من بودلير أو رامبو، متناثرةً في شعر الماغوط، كما ليس غريباً أن تختلف آراء الدارسين حوله منذ وقت مبكر، مع الإقرار بأن الأكثرية من قرائه أعجبوا به وبآثاره إعجاباً مطلقاً أو إعجابا نسبياً، ولكي نقدم فكرة أشمل عن شعره، لابد أن نفصل – مؤقتاً – الشكل الفني عن المحتوى النفسي والاجتماعي والسياسي، وأن نتحدث عن كل منهما منفصلاً عن الآخر، مع إيماننا المطلق بأن تذوق الشعر وتقويمه، لا يتمان إلا من خلال النظرة الشاملة للعمل الفني الذي توحد شكله ومضمونه في بناء واحد متماسك.

محتويات شعره:

تنوعت هذه المحتويات وتعددت ولكنها انبثقت جميعاً من تجاربه الحياتية وواقعه السياسي والاجتماعي وواقعه اليومي وهمومه الذاتية، وأهمها:

أولاً: التطلع إلى الحرية: إن الانطباع الأول الذي تتركه قراءة الماغوط في نفس المتلقي، هو التطلع إلى الحرية والبحث عنها والتلهف عليها. وللحرية عنده مجالات كثيرة وأنواع عديدة، كالحرية السياسية والحرية الاجتماعية، وحرية الفكر والتعبير والانتماء الحزبي والديني وغيرها، وبينما كان الشاعر يتطلع إليها، ويرغب في ممارستها قولاً وفعلاً، وبكل أشكالها وأنواعها، كان المجتمع يحرمه منها، ويغلق في نفسه منافذ النور

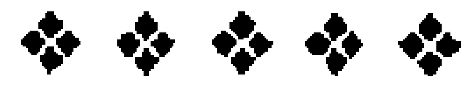
«فمأساة الماغوط أنه ولد في غرفة مسدلة الستائر، اسمها الشرق الأوسط. ومنذ مجموعته الأولى (حزن في ضوء القمر) وهو يحاول إيجاد الكوى، أو توسيع ما بين قضبان النوافذ، ليرى العالم، ويتنسم بعض الحرية، وذروة هذه المأساة هي في إصراره على تغيير هذا الواقع وحيداً، لا يملك من أسلحة التغيير إلا الشعر، فبقدر ما تكون الكلمة في الحلم طريقاً إلى الحرية، نجدها في الواقع طريقاً إلى السجن».

وحين لا يتاح له أن يمارس حريته، تتفجر عنده مشاعر الغضب والقهر والسخط، ويميل سلوكه إلى التشرد والتسكع والوحدة، فهذه الحالات والارتكاسات عنده، شبيهة بنوبات البكاء – كردات فعل – لدى الأطفال الذين يضطهدون ويقمعون، فلا يجدون غير البكاء دواء. وها نحن أولاء نعثر على عبارات كثيرة تجسد مشاعره المذكورة وتصرفاته المنوه بها، كقوله:

«فأنا ما زلت وحيداً وقاسياً

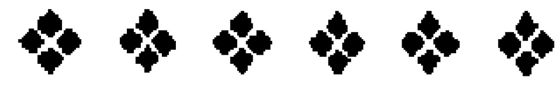
..أنا غريب يا أمي

أجلس وحيداً مع الليل والسعال الخافت داخل الأكواخ



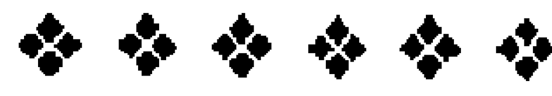
فأنا متشرد وجريح

أحب المطر وأنين الأمواج البعيدة



مخذول أنا لا أهل ولا حبيبة

أتسكع كالضباب المتلاشي



سأرحل بعد قليل وحيداً وضائعاً

و خطواتي الكئيبة

تلتفت نحو السماء وتبكي..».

ثانياً: الاحتجاج على الظلم والملاحقات والاعتقال السياسي:

بغضب واستنكار، ينظر الماغوط إلى المحاكم والدوائر الأمنية التي تحاصر الفرد وتتهمه ولا تتيح له فرصةً للدفاع عن نفسه، وكثيراً ما تجبره على الاعتراف بما لم تجنه يداه، فهي تعذبه وتذله وتطيل فترة اعتقاله حتى يضعف وينهار، ومن قصائده الدرامية التي تقدم واحداً من مشاهد التحقيق والاستجواب، هذه القصيدة التي يقول فيها:

« - أين كنت يوم الحادثة؟

كنت ألاحق امرأةً في الطريق يا سيدي

طويلة سمراء

ذات عجيزة مدملجة.

إنني الوحيد الذي يمر في الشارع دون أن يحييه أحد

دعني لا أعرف شيئاً

أطلق سراحي يا سيدي.
أبي مات منذ يومين.
ذاكرتي ضعيفة.
وأعصابي كالمسامير
أنا مغرم بالكسل، بعدة نساء على فراش واحد.
اضربه على صدره.
إنه كالثور.
سفلة..
دعني آكل لحمه.
بشدة كان الألم يتجه في ذراعي.
بشدة. بشدة مئات السياط والأقدام اليابسة
انهمرت على جسدي اللاهث، وذراعي الممدودة كالحبل».

ثالثاً: الشكوى من الفقر والاستغلال:

إن الفقر الذي عانى منه الماغوط وهو صغير، تحول إلى كابوس أطبق على نفسه وهو كبير، وظل – طوال حياته – يردد اسمه، فتهتز له أركان النفس والجسد، وبرغم التحسن الكبير في أحواله الاقتصادية، تحسناً يحميه من مخاوف الحاجة وذل الفاقة وقسوة الحرمان، فإن بعض الذكريات الأليمة، حفرت حروفها بعمق في أغوار نفسه، وظلت مشاهد الفقر تنهمر على قلمه، وكثيراً ما كان يظللها بوحشية المستغلين وقسوتهم، فتشتعل نار غضبه، ويحرق بها أطرافهم أو ينهال عليهم بسياط السخرية، ومن الذكريات ذات المغزى في هذا المجال، قصته التي رددها عشرات المرات، عن السبب الذي دفعه إلى الدخول في الحزب القومي الاجتماعي، وهو وجود المدفأة في مقر الحزب، بينما كان بيته خالياً من المدفأة. هكذا ولد الفقر عنده

سخطاً دائماً على الأغنياء، وربط غناهم باستغلال الفقراء والتسلط عليهم والتنعم بأموالهم، ومن احتجاجاته الصارخة على المستغلين الأغنياء قوله:

«أنام على الشوك وينامون على الحرير
هم يسافرون ونحن ننتظر
هم يملكون المشانق
و نحن نملك الأعناق
هم يملكون اللآلئ
و نحن نملك النمش والتواليل
نزرع في الهجير
و يأكلون في الظل».

رابعاً: المخاوف السياسية:

الخوف أحد الأقانيم الثلاثة، التي تتمحور حولها نفسية الماغوط وشعره، وهي الخوف والفقر والحرية، فمنذ دخل الماغوط السجن، ولقي فيه التعذيب والقهر والإذلال، عرف معنى الخوف وذاق طعم الرعب، وصار رجل الأمن في نظره باعثاً على القلق والهلع، ورمزاً لإثارة الذعر والفزع، وقد استطاع شاعرنا، بفنيةٍ عاليةٍ أن يجسد الخوف الذي أحس به ذات يوم، وقد يحس به المواطن العادي، كلما تعرض للملاحقة والاضطهاد والسجن، وقد وفق الشاعر إلى حد بعيد، في رصد المشاعر والخواطر التي تعتري الخائف، وما أظن أحداً من شعرائنا بلغ شأوه في هذا المجال، وبخاصة في مقطوعتين له رائعتين، يقول في إحداهما:

«من أورثني هذا الهلع؟
هذا الدم المذعور كالفهد الجبلي
ما إن أرى ورقةً رسمية على عتبة

أو قبعة من فرجة باب
حتى تصطك عظامي ودموعي ببعضها
و يفر دمي مذعوراً في كل اتجاه»

ويقول في مقطوعته الثانية:

«أتوسل إليك أن تسرعي يا أمي
وأن تعرجي في طريقك
على الحصادين ومضارب البدو
وتسأليهم عن (حجاب) جلدي
عن (عشبة) ما
تقيني هذا الخوف:
أدخل إلى المرحاض وأوراقي الثبوتية بيدي
أخرج من المقهى وأنا أتلفت يمنةً ويسرةً
حتى البرعم الصغير
يتلفت يمنةً ويسرةً قبل أن يتفتح »

فن الماغوط وخصائص الشكل في شعره

بالرجوع إلى مجموعاته الشعرية، والتمعن في الأساليب والوسائل الفنية التي عبر بها عن أفكاره ومشاعره، وعرض بوساطتها محتويات شعره، يمكننا الحكم على الماغوط بأنه شاعر حداثي بامتياز، وأنه استفاد من عدة مذاهب أدبية حديثة، دون أن يلتزم بواحد منها: قارب السريالية في صوره الغريبة المدهشة، وأحلامه الرقيقة، وتداعياته المتنافرة، وأفاد من التصويرية اللغة المحكية المتداولة في الحياة اليومية، ومن الواقعية استمد ارتباطها بالواقع واهتمامها بالتفصيلات الجزئية،

وأخضع هذه المؤثرات جميعاً لطابعه الشخصي وموهبته وذكائه، وتجلت هذه الخصائص في الظواهر التالية:

أولاً: توظيف الجزئيات والتفصيلات المهملة:

لقد استمد كثيراً من معطيات الواقع اليومي البائس، والحياة العادية الفقيرة، وكان مدركاً قيمتها الفنية وواعياً أهميتها الشعرية، فتحدث في وقت مبكر نسبياً عن عنايته بها وتركيزه عليها في شعره، فقال مرةً: «أنا أهتم دائماً بالجزئيات، لأن هذه الجزئيات الصغيرة هي التي تشكل القضايا الكبيرة، أنا ضد أن نعالج الأشياء من خلال مظاهرها، يجب أن نغوص إلى الأعماق، وعلى الكاتب أن ينزل إلى الزواريب، إلى الحارات الفقيرة، هذه هي الجزئيات التي أتحدث عنها، قد أشاهد رسالةً غراميةً ملقاةً على الأرض، فأجد فيها مادةً لأعالجها» وفي حين يوحي هذا الكلام نظرياً بأن الماغوط ينتمي إلى المدرسة الواقعية، فكلاهما يظهر الجانب البائس من الحياة الاجتماعية، إلا أن الواقعية تهتم أكثر بالتصوير التسجيلي، بينما هو يعتني بالانتقاء والاختيار ويجنح غالباً إلى الإيحاء واللمحة الدالة والمشهد المعبر، ومن الأمثلة على هذه الظاهرة قوله:

«أمي.. يا ذات النهد الملون كالأكواخ الإفريقية
أسرعي لنجدتي
تعالي وخبئيني في جيبك الريفي العميق
مع الإبر والأزرار والخيطان
فالموت يحيق بي من كل جانب»

ومن الأمثلة الأخرى على التفصيلات والجزئيات قوله:

«طفولتي يا ليلى ألا تذكرينها؟

كنت مهرجاً
أبيع البطالة والتثاؤب أمام الدكاكين
ألعب الدحل
وآكل الخبز في الطريق
وكان أبي لا يحبني كثيراً
يضربني على قفاي كالجارية
ويشتمني في السوق»

ثانياً: دمج الذات مع الواقع:

يقول بودلير: «إن مهمة الشعر الحديث أن يخلق سحراً إيحائيا يحوي، في الوقت نفسه، الموضوع وصاحبه، كما يحوي العالم الخارجي للفنان والفنان نفسه». وفي شعر الماغوط، كثيراً ما نجد العالم الخارجي من خلال علاقته مع الفنان، فضمير المتكلم يقترن مع جزئيات الواقع التي لا ترقى في نظر غيره إلى صعيد الشعر، والتي يحصيها في أبياته ويتتبعها واحدةً واحدة.

ومن الأمثلة الدالة على ذلك، قوله متحدثاً عن دمشق:

«كنت أطل على أرصفتها كل صباح
ما من حصاة في الطريق
إلا وقذفتها بقدمي
ما من صنبور في حاراتها الضيقة
إلا وشربت منه بفمي
ما من حارس ليلي، أو بائع صبار
في لياليها المقمرة
إلا وسامرته وسامرني

ما من مزلاج في أبوابها العتيقة
إلا وداعبته بجبهتي وأصابعي
ولكن ما من باب مغلق
فتح ذات ليلة
وقال: أهلاً أيها الغريب»

ثالثاً: الصور الحسية المبتكرة:

رأت الناقدة خالدة سعيد، في تعليقها على مجموعة الماغوط الأولى (حزن في ضوء القمر) أن قصيدة الماغوط عقد من الصور، ولو أنها غير مرتبة وفق اتجاه أو تسلسل معين، وأن الصورة قوام التعبير الشعري عنده، وتكاد تكون وسيلته الوحيدة، أما جبرا إبراهيم جبرا، فقد اعتبر الماغوط أبرع من استخدم المونتاج بسخاء تلقائي، كأنه لا يستطيع كبح صوره المتعاقبة، والمونتاج عند جبرا هو تعاقب الصور على نحو خاص، مستهدفاً نتيجة عاطفية معينة، وهذا ما يفعله الشاعر المعاصر إذ يلحق الصورة بالصورة، على نهجٍ سريالي في أكثر الأحيان، واختار جبرا مثالاً على ذلك مقطعاً من قصيدة الماغوط (القتل) قال فيها:

«كانوا يكدحون طيلة الليل
المومسات وذوو الأحذية المدببة
يعطرون شعورهم
ينتظرون القطار العائد من الحرب
قطار هائل وطويل
كنهر من الزنوج
يئن في أحشاء الصقيع المتراكم
على جثث القياصرة والموسيقيين... »

و قد بنى الماغوط قصائده على نوعين من الصور: الأول هو الصور الوصفية الكنائية، التي يقدم فيها وصفاً حسياً غير مباشر لحالة من الحالات النفسية، فهو يوحي بالحالة دون أن يسميها، ويكون وصفه بمثابة معادل موضوعي لها، بحيث تستثار الحالة، كلما أعيد الوصف، ومن أمثلة ذلك تصويره للتوتر والقلق بقوله:

«في فمي فم آخر
وبين أسناني أسنان أخرى
يا أهلي... يا شعبي
إنني أقرض خدودي من الداخل
ما أكتبه في الصباح
أشمئز منه في المساء
من أصافحه في التاسعة
أشتهي قتله في العاشرة
أصابعي ضجرة من بعضها
وحاجباي خصمان متقابلان»

والنوع الثاني من الصورالتي بنى قصائده عليه هو التشبيهات الحسية المبتكرة، النضرة، التي – برغم بساطتها - تأتي مؤثرة ومدهشة، ومن أمثلته الكثيرة قوله:

«أنا طائر من الريف
الكلمة عندي أوزة بيضاء
والأغنية بستان من الفستق الأخضر»

ومن الأمثلة أيضاً، قوله:

«النوافذ البعيدة تلمع كنظارات
تغطيها الدموع»

ومنها قوله: «حزني طويل كشجر الحور»

وقوله: «الأشجار المبللة تنوح كنسوة مغتصبات»

وأخيراً: «صوت البحر يعلو ويهبط كصوت عنق يذبح»

رابعاً: إيقاع السخرية:

يقول الحداثي الكبير وأحد مؤسسي الحداثة (كيركجارد):

«إن على أعمق الآيات لجدية الحداثة أن تعبر عن ذاتها من خلال السخرية. إن السخرية الحديثة تسبغ الحياة والنشاط على العديد من الأعمال الفنية والمنجزات الفكرية» والسخرية لدى الماغوط، طبع من طباعه، وسمة من سماته، وهي تظهر في كل ما يخطه قلمه: في الزوايا السياسية، وفي المسرحيات، وفي المجموعات الشعرية، وفي النصوص الكتابية التي جمعها في كتبه الأخيرة، حيث يبدأ بخاطرة، وينتهي بقصيدة، أو يبدأ بقصيدة وينتهي بخاطرة، وقد تداخلت الأجناس في هذه الكتب، وظل العامل المشترك بينها، إيقاع الماغوط الساخر، والسخرية في رأي كثير من النقاد الغربيين، وسيلة فنية من وسائل التعبير، تقوم على المفارقة واللقطة الذكية وإثارة الدهشة والقفلة الطريفة المفاجئة، وقد صار قراؤه يتوقعونها في آخر كل نص، فتفاجئهم بما لم يتوقعوه، ومن الأمثلة الناطقة بهذه الخصيصة قوله:

«عندي كل شيء أيها السادة

نشارة خشب

صفائح فارغة

وعندي شعوب

شعوب هادئة وساكنة كالأدغال

يمكن استخدامها

في المقاهي والحروب وأزمات السير».

ومن أقواله الساخرة المشبعة بحس المأساة قوله يخاطب السياب الذي مات مشلولاً وكسيحاً:

«أيها التعس في حياته وفي موته

قبرك البطيء كالسلحفاة

لن يبلغ الجنة أبداً

الجنة للعدائيين وراكبي الدراجات».

خامساً: مفردات الواقع وتعبيراته:

إن انغماس الشاعر بالواقع، ونأيه عن أبهة التراث وجلال الماضي، جعلاه من أجرأ شعرائنا على توسيع دائرة المفردات العصرية، المستمدة من الواقع اليومي المعيش، وبخاصة الجانب المبتذل منه، من غير التقليل بالجوانب الهامة الأخرى، لذلك تطالعنا – على صفحات مجموعاته الشعرية – وفي كل مكان مفردات الحياة اليومية المبتذلة مثل (التبغ، والبول، والأفخاذ، والصندل، والرصيف، والقفا، والدحل، والسجائر، والساقطات، والدود، والجراثيم، والشاي، والمواخير، والمغاسل والبصاق، و المحارم، والمراحيض والأفلام والسينما، والأحذية، ودورات المياه، والباصات، والشالات والمراهم والروث والسراويل والتبرز والزكام والمداخن...) وقد صفع بهذه المفردات الذوق التقليدي، ومبدأ القاموس الشعري، وخلق في الشعر حساسية جديدة، وتنظيراً جديداً، ونحن لا ننسى تلك الحملة النقدية على الشاعر صلاح عبد الصبور، لأنه استعمل كلمة الشاي في قصيدته الحزن عندما قال:

«وشربت شاياً في الطريق

ورتقت نعلي»

كما احتشدت قصائد الماغوط بتعبيرات نثرية وتراكيب صحفية، تعكس اهتمامه بالجانب الأدنى أو المبتذل من الواقع، كما في الجمل والتراكيب الآتية: «أنا إنسان تبغ وشوارع» أو في قوله: «ثم يمد رأسه خارج النوافذ» أو في قوله: «شربت قهوةً وماءً وتبغاً» أو قوله: «مستعد لارتكاب جريمة قتل» أو في قوله: «منذ بدء الخليقة وأنا عاطل عن العمل، أدخن كثيراً».

ومن أكثر المقطوعات دلالة على الجمع بين المفردات والتراكيب المستمدة من الواقع المبتذل قوله:

«أفكر أحياناً بالنصر والهزيمة
بالأبطال العظام
وهم يرفعون سراويلهم وراء الأسيجة
وهم يتثاءبون في دورات المياه
ما الفرق بين زهرة على المائدة
وزهرة على القبر
بين الخبز والتتك
بين النهد والمطرقة
بين أن يموت الإنسان على رأس حملة
أو يموت وهو يتبرز متثائباً في إحدى الخرائب»؟

و بعد.. حاولت أن أقدم في هذه الدراسة عرضاً للخطوط العريضة في حياة الماغوط، وتذكيراً بخصائصه الفنية، ولم أشر إلى المصادر والمراجع، لأنها تكاد تنحصر في أعماله الكاملة التي طبعتها دار المدى، ومن خلال الخصائص التي ذكرتها ومثلت لها تجلى الماغوط شخصية مبدعة بعيدة عن الغرور والإدعاء مشحونة بطاقات هائلة من التجديد والعطاء، وكان حداثياً له مكانته الشامخة بين شعراء العرب الحداثيين.

أدونيس
والمراجع الغربية

أدونيس (علي أحمد سعيد اسبر) الذي نحا منحى بعض الشعراء الغربيين الذين عرفوا بأسماء مستعارة من أمثال سان جون بيرس (الكسيس سان ليجيه) ولوتريامون (إيزيدور دوكاس) هو اليوم من أشهر الشعراء العرب المعاصرين. وُلد في قرية (قصابين) التابعة لمحافظة اللاذقية عام ١٩٣٠.

بدأ تعليمه في كنف أسرته، قبل أن يلتحق بالمدرسة في سن الرابعة عشرة، متأخراً عما هو معتاد. درس الفلسفة في جامعة دمشق. نزح إلى لبنان منذ عام ١٩٥٦. شارك في تأسيس مجلة (شعر)، ثم أصدر مجلة (مواقف). له شهرة واسعة في الوطن العربي على اختلاف أقطاره.

امتد صيته إلى العالم الغربي بعد أن تُرجم عدد من أعماله الشعرية إلى بعض اللغات الأجنبية، يعده الكثيرون طليعة المجددين في الشعر العربي الحديث، كما يعده آخرون ناقداً ومنظّراً من الطبقة الأولى، ربما كان لثقافته الواسعة، وإطلاعه العميق على الأدبين العربي والغربي أثره في تبوّئه المكانة المرموقة التي يحتلها اليوم بجدارة واقتدار، وإن دراساته المتعددة للتراث، وإعادة تقويمه له، ومختاراته الشعرية المتميزة منه، وترجماته الهامة لمجموعات كاملة من آثار الشعراء الفرنسيين (سان جون بيرس، ايف بانفوا) لَتَشْهدُ على طول باعه وتمكّنه، ودأبه على القراءة الجادة، ومتابعة الحركة الأدبية والنتاج الشعري، سواء في القديم العربي أو في الحديث الغربي، وإنّ التصدي

لبحث المصادر والمراجع الفكرية والأدبية التي كوّنت نقده أو شعره، يبدو عملاً صعباً، محفوفاً بالأخطار، وعلى الأخص، إذا علمنا بأن أدونيس يتابع - بحيوية ونشاط - ما يصدر في فرنسا من مجلات، وكتب نقدية، ودواوين شعرية، فرنسية أو مترجمة إلى الفرنسية، لكن مشكلة أدونيس أنه لا يحرص على ذكر المصادر والمراجع التي ينقل عنها أو يستفيد منها، وموقفه هذا نقيض موقف السياب الذي كان يكثر من الإشارات في الهوامش إلى كل ما يقتبسه عن الآخرين - بغضّ النظر عن الأسباب والدوافع والمسوّغات لدى كل منهما.

إن قلة حرص أدونيس، على الإشارات إلى المراجع والمصادر فتحتْ عليه باباً من الاتّهامات وجعلتْه مظنة الارتياب، ولو أنه أشار إليها إشارة دقيقة لما نقصت مكانته الشعرية ولا النقدية، فظاهرة التأثر والتأثير والاستفادة والاقتباس والمثاقفة موجودة في كل عصر وقطر، لقد تعرض أدونيس للانتقادات والاتهامات الصادرة من مشرق الوطن العربي ومن مغربه. في العراق، ألف الشاعر العراقي (سامي مهدي) كتاباً سماه (أفق الحداثة وحداثة النمط) صدر ببغداد عام ١٩٨٨، عالج فيه مسيرة مجلة (شعر) البيروتية، وفصل القول في عدد من الموضوعات مثل: الشعر الحر، قصيدة النثر، اللغة الفصحى، اللغة المحكية، التراث، الموهبة، الشعر الأجنبي. والكتاب عمل مرجعي فذ - كما يقول الدكتور عبد الواحد لؤلؤة - يتناول موضوع الحداثة في الشعر، ويقف من أصحابها موقفاً واضحاً، فيكشف قدْر ما في دعاواهم من أصالة وقدر ما فيها من ادعاءٍ ونقْلٍ عن مصادر أجنبية دون الإشارة إليها. وقد تناول أدونيس ناقداً ومنظراً للحداثة ولقصيدة النثر بشكل خاص، وانتهى إلى الخلاصة التالية: «نخلص مما تقدم إلى القول أن أدونيس شاعر كبير أغراه التنظير، غير أنه لم يكن فيما كتب ونظّر إلا «ناقلاً»

و«محاكياً» فما الحداثة الأدونيسية إلا السريالية ذاتها».

وتقوم هذه الخلاصة على تفصيلات دقيقة تبين أن قاموس أدونيس النقدي ليس سوى ترجمة لما ورد في كتاب سوزان برنار الفرنسية بعنوان (قصيدة النثر منذ بودلير حتى أيامنا). وقد صدر عام ١٩٥٩، ويلاحظ المؤلف بكثير من التفصيلات الدقيقة أن كتابات أدونيس النقدية بعد ذلك التاريخ بأشهر ليست سوى تلخيصات لما لا يزيد على /١١/ صفحة من كتاب (برنار) البالغ /٨١٤/ صفحة[١].

في تونس، كتب الشاعر (منصف الوهايبي) وهو من شعراء تونس البارزين، وأستاذ بكلية الآداب بجامعة القيروان، كتاباً سماه (مقاربة للجسد المرئي والجسد المتخيل في شعر أدونيس) توخى فيه ما يسمى بالقراءة التناصيّة أو (التداخل النصّي) وكشف فيه عن تأثر أدونيس البالغ بالشعراء الفرنسيين، حتى ليحصل لدى قارئ الكتاب اقتناع بأن أدونيس يحتذي نصوص غيره، أو يسرق منها الكثير، وهذا ما لاحظه الأستاذ حمادي حمود - وهو أكاديمي تونسي - وهو يناقش الكتاب، وقال بأن القضية قضية سرقات وليست قضية تداخل نصي، وحين اطلع أدونيس نفسه على هذه الدراسة البالغة ٣٧٦ صفحة كتب إلى مؤلفها يقول: «إنك كنت كصياد يطارد فريسة ليجهز عليها»[٢].

وفي المغرب أصدر الكاتب والصحفي (كاظم جهاد) كتاباً سماه (أدونيس منتحلاً)[٣] كشف فيه كثيراً من اقتباسات أدونيس التي لم يشر إلى مصادرها في هامش أو في متن.

وهنا في سورية، كنت قد كتبت - قبل صدور هذه الكتب جميعاً - مقالة نشرتها في جريدة الأسبوع الأدبي الصادرة بدمشق (العدد ٨٩ - ٥ تشرين الثاني ١٩٨٧) تناولت فيها جوانب من اقتباسات أدونيس من الكتب الغربية، وقد توقفت عند واحدة من مقالاته، ورصدت بعض

محاورها الأساسية، وبينت منابعها، وتتبعت مسارها، وحاولت أن أنقل كل ذلك إلى القارئ، لأشهده ما شهدت، وأعرض عليه ما رأيت، والمقالة التي وقفت عندها قديمة وهامة، قديمة لأن أدونيس نشرها أول مرة بعنوان (محاولة في تعريف الشعر الحديث) في مجلة (شعر - العدد ١١، صيف ١٩٥٩) وهامة لعدة أسباب، منها أنها عالجت موضوعاً هاماً هو تحديد الخصائص والمنطلقات الناظمة لشعرنا العربي الجديد الذي حمل راية الحداثة، ومنها أن أدونيس أعاد نشرها عدة مرات بعد ذلك، : مرة في الصفحة الأدبية لجريدة (النهار، العدد ٧٢٣٠، الصادر في ١٠ - ٧ -١٩٥٩) ومرة أخرى في كتابه (زمن الشعر - ١٩٧٢) ومن الأسباب الأخرى أن عدداً من الباحثين نوّهوا بأهميتها، مثل كمال خير بك في كتابه (حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص٧٢ وما بعدها)(٤) ومثل غالي شكري في كتابه (شعرنا الحديث إلى أين؟ ص١١٠ وما بعدها)(٥) فقد ذكر كل منهما بأن أدونيس وضع الأسس الفنية الأولى للشعرالحديث في تلك المقالة واعتبرا أنّ من نظّروا بعده للشعر الحديث كانوا عالة عليه، ونحن، مع إيماننا بذكاء أدونيس واعترافنا بعظمة مواهبه واتساع ثقافته، حريصون على وضع الأمور في مواضعها الصحيحة وتأكيد الحقيقة الموضوعية في تقويم ما قدمه لأدبنا المعاصر، والنص على مقدار الأصالة الذاتية والمكتسبات المستوردة، دون التشدد في الوقوف عند الجزئيات التي لا قيمة لها أو العموميات التي تصبح أملاكاً ثقافية عامة.

فمن العموميات مثلاً ربط أدونيس بين الخلق الفني والجنون وتكراره الحديث عنهما، ونحن نعرف أن السرياليين: «ألحوا دائماً على أنه ليس ثمة حدود واضحة تفصل بين حالة الخلق الشعري وحالة الجنون، فالحالتان متداخلتان بحق في نظرهم»(٦) ومن الجزئيات قول

أدونيس عن عملية التذوق للقصيدة الحديثة: «يجب علينا تذوقها كما هي بل هي ذاتها، كما نتذوق الليل، كما نتذوق جمال المرأة، كما نتذوق البحر»[7] فإذا قارنّاه بقول (روجيه غارودي) عن قصائد سان جون بيرس وتأثيرها في نفس القارئ «إنها تؤثر فينا - كما لو كانت كائناً حقيقياً مثل البحر والشمس، وهي جميلة في ذاتها، لا فيما تقرر، بل هي جميلة، كالشجرة»[8] وجدنا أن التشابه واضح، ولكننا لن نتوقف عنده خوفاً من أن نتّهم بالتحامل والتشدد. فإن غفرنا مثل تلك العموميات أو مثل هذه الجزئيات، فإننا لا نستطيع الصمت على النقل الحرفي والترجمة الدقيقة من المراجع الأجنبية دون الإشارة إليها أو التنبيه لها، وهذا ما سنشهده الآن في المقارنة بين ما جاء في مقالة أدونيس التي ذكرناها وبين كتاب (الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين) للناقد الفرنسي (البيريس) الذي عالج فيه تغيّر الحساسية الأدبية بين عامي (١٩٠٠ و١٩٥٦) في فرنسا، وقد ظهرت طبعته الفرنسية الاولى عام ١٩٥٧، أي قبل أن ينشر أدونيس مقالته بعامين، وترجمه إلى العربية جورج طرابيشي ونشره عام ١٩٦٥ فإلى المقارنة مع الإشارة إلى أرقام الصفحات عند الكاتبين ومع إضافة العناوين من عندنا لزيادة التوضيح، علماً بأنها غير موجودة لا عند أدونيس ولا عند ألبيريس.

- تعريف الشعر الحديث وتحديد صفاته:

يعرّف أدونيس الشعر الحديث بأنه رؤيا، يشتد فيها التمرد على المضمونات القديمة المتوارثة والأشكال التقليدية السائدة، ثم يشرح فكرته ويزيدها توضيحاً بقوله: «إن الشعر الجديد باعتباره كشفاً ورؤيا، فهو غامض، متردد، لا منطقي، ولهذا لا بد له من العلو على الشروط الشكلية، لأنه بحاجة إلى مزيد من السرّ والتنبّؤ. فالشكل

يمّحي أمام القصد أو الهدف، ومع ذلك، فإن تحديد شعر جديد خاص بنا نحن في هذا العصر، لا يبحث عنه جوهرياً، في فوضى الشكل، ولا في التخلي المتزايد عن شروط البيت، بل في وظيفة الممارسة الشعرية، التي هي طاقة ارتياد وكشف»[٩].

وكان البيريس قد سبق أدونيس إلى تعريف الشعر الأوروبي الحديث، وتحديد صفاته أيضاً، وقد جاء في معرض هذا التعريف قوله: «إذا كنا نريد تعريفاً لشعر خاص بعصرنا، ينبغي ألا نبحث عنه في تقلبات الشكل، ولا في الاختفاء التدريجي لضوابط البيت، بل في وظيفة الممارسة الشعرية التي تجعل من نفسها بحثاً عن حقيقة خفية، ولهذا كان للشعر الحديث الحق في أن يكون غامضاً، متردداً، لا منطقياً، ولا يستطيع أن يستخلص أي فائدة من المصطلحات الشكلية، لحاجته، على العكس، إلى الحرية المطلقة، في التصوف والتنبؤ»[١٠] وأرجو أن يتابع القارئ المقارنة بشيء من التمهل والأناة، كلمة كلمة، وعبارةً عبارةً، ليرى مدى التماثل والدقة في النقل والترجمة، أما الاختلافات الجزئية بين الفقرتين، فإنها ترجع إلى اجتهادات الترجمة وحدها، ظهر شيء من التقديم والتأخير في ترتيب الجمل والعبارات وشيء من اختلاف الألفاظ العربية في الترجمة فقد فضّل أدونيس كلمة: السرّ والتنبؤ وآثر جورج كلمة التصوف مع التنبؤ. وهذا اختلاف طفيف لا مسوّغ للوقوف عنده.

ـ مهمة الشعر الحديث:

أتى على الشعر، حين من الدهر، كانت مهمته تعليمية وأخلاقية، وكانت وظيفته تفسيرية أو تزيينية، ثم تغيّر الزمن، وتبدلت حاجات الناس، فصارت مهمته الكشف عن أسرار الكون والإنسان والأشياء،

وكان أدونيس ــ في أدبنا العربي ــ من المبشرين بهذه المهمة الجديدة للشعر الحديث، وفي تلك المقالة، يعرض رأيه فيقول: «أَنْ نرى في الكون، ما تحجبه عنا الألفة والعادة. أن نكشف وجه العالم المخبوء، أن نكتشف علائق خفية. وأن نستعمل لغة ومجموعة من المشاعر والتداعيات الملائمة للتعبير عن هذا كله. تلك هي بعض من مهمات الشعر الجديد، وهذا هو امتيازه في الخروج عن التقليدية»[١١].

وحين نقرأ ما كتبه البيريس نلحظ بوضوح، شدة التوافق، ودقة النقل، علماً بأن أدونيس يتحدث عن الشعر العربي الحديث في بداياته، والبيريس يتحدث عن الشعر الفرنسي في أحدث تطوراته، ومع ذلك فقد حافظ أدونيس على أسلوب العرض وتوضيح الفكرة، الذي اتبعه البيريس، الذي كتبَ يقول: «رؤية ما يخفيه عنا العالم من الروتين والعادة، والكشف عن الوجه الخفي للكون، ونزع الحجاب عن العلاقات والمراسلات السرية. هذه هي المهمة والامتياز اللذان سيأخذهما الشاعر على عاتقه».[١٢] ومما يرتبط بهذه الفكرة، ويعد تفريعاً لها، تعليل أدونيس عجز الناس العاديّين، عن رؤية الأشياء التي يحفل بها هذا الكون، رؤيةً عميقة تنفذ إلى أسرارها وخفاياها، وقدرة الشعراء وحدهم على هذه الرؤية، إذا تجردوا من النظرة النفعية، والرؤية التقليدية.

يقول أدونيس: «فعاداتنا الفكرية، وحاجاتنا العملية، تحول بيننا وبين رؤية الحقيقة أو الواقع إلا من خلالها، والشاعر لا يرضى بالمعنى الذي تضفيه العادة الإنسانية على الأشياء، مهما كان مفيداً، ويبحث لها عن معنى آخر، ومن هنا ينفصل عن التقليد والعادة، ويصبح دوره في أن يوقظنا، ويخلصنا من الأفكار المشتركة الضيقة»[١٣].

وحين يعلل البيريس هذه الظاهرة ذاتها، نرى من جديد، حرص

أدونيس على تتبعه خطوة خطوة، وعبارة عبارة، يقول البيريس: «إنّ عاداتنا الفكرية، وحاجاتنا العملية، تمنعنا من رؤية الواقع كما هو، إن الشاعر هو الذي يبحث للاشياء عن معنى، هو الذي لا يكتفي بالمعنى الكبير النفع من الحياة الدارجة أصلاً، الذي يسبغه الروتين الإنساني على الأشياء أو الكائنات أو العالم، إن دوره هو أن يعطي الأشياء معنى آخر، أو على الأقل، أن يوقظنا، ويعدنا للدهشة.»[١٤].

ـ غرابة الشعر الحديث كغرابة الفيزياء الحديثة:

لئن كان في الشعر الحديث جمال، إنّ لجماله غرابة، وكل جميل غريب، كما يقول بودلير، وإن اقتران الغرابة بالجدة فيه، تجعله ظاهرة غير مألوفة ولا مفهومة لدى عامة الجماهير، وهذا أمر عادي، يمكن تفسيره، بقليلٍ من التأمل، فالجماهير نفسها، ترفض كل جديد، وتراه غريباً وغير مفهوم، سواء في العلم أم في الأدب أم في الفن.

لقد تناول أدونيس هذه الفكرة وأراد أن يفسرها ويبسّطها فقال: «إن الشعر الحديث هو بشَكْلٍ ما، كشف عن حياتنا المعاصرة، لذلك نحن نذكّر هؤلاء الذين يثورون في وجه قصائد غير مفهومة، بأن عقلهم يثور غريزياً، ضد خط مستقيم، هو في الحقيقة منحنٍ، كما بيّن لنا أينشتاين، أو ضد جُزَيْء، هو في الوقْتِ ذاته موجة، كما بيّنتْ لنا الفيزياء الحديثة، لقد كنا، في الماضي، نحب أن تكون القصيدة، وصفاً وحلية وتأوّهات، وقيادة حماسية للجملة الشعرية، واليوم تفاجئنا بعكس ذلك، فنراها اكتشافاً لما لم نره، ولم نشعر به أبداً»[١٥].

وكان البيرس قد عالج هذه الظاهرة، مبيناً رفض الجماهير الأوروبية للشعر الحديث، واستغرابهم له، كما استغربوا الفيزياء الحديثة، أو الرياضيات اللاتقليدية، ثم مضى قائلاً: «أمّا من يثورون

على القصائد التي لا معنى لها، فلنذكّرهم بأن عقلهم وخيالهم، يتمردان أيضاً، غريزياً، ضد فكرة خط مستقيم، هو في الوقت نفسه منحن، أو ضد فكرة (جزيئة)، هي في الوقت نفسه (موجة).كانت لنا فكرة فطرية عن الخط المستقيم، ثم كشف لنا أينشتاين أنه غير موجود. كنا نحب أن تكون القصيدة وصفاً لما كنا معتادين على رؤيته وعلى الإحساس به، مع شيء من المحسّنات البديعية والطرافة: وها هي تريد أن تجعل من نفسها كشفاً عما لم نره، ولم نحسّ به قطُّ»[١٦].

ـ رفض الشعر الحديث للمنطق الخطابي:

صارت الخطابية في الشعر، عند معظم النقاد والشعراء المحدثين، عيباً يجدر بالشاعر المجدد أن يتجنبه، وأن يبتعد عنه قدر استطاعته، وقد ذهبوا في تعليل الرفض لهذه الخطابية، مذاهب شتى، لن نستعرضها ولن نتوقف عندها، ولكننا سوف نكتفي بما ذكره أدونيس حولها إذ قال: «من هنا، كراهية المنطق الخطابي في الشعر الحديث، فهذه الكراهية، خاصة من خاصياته الرئيسية. إن حب المنطق هو من مميزات سكان عالم منظم، مميزات إنسان يحيا في إنسانية موقتة، لها عوامل يقينها، حتى إنها إذا صادفت أمامها أسراراً أو مخاوف، سرعان ما تألفها، وتصيّرها أنيسة أليفة، إلا أن الإنسان الذي يحيا في عالم غيريقيني، يتجنب المنطق، لا يخدع به، إنه يحسب نفسه مغامراً، إزاء مصادفات خطرة، تتطلب جرأة... أكثر مما تتطلب احتراساً»[١٧] ذلك ما كتبه أدونيس، فما الذي قاله (البيريس) من قبل؟

لقد كتب قائلاً: «إن هذا الإعراض عن المنطق الخطابي، لا يمكن أن يثير الدهشة، إن حب النمط، يخص ساكن عالم متناسق، يخص الإنسان الذي يعيش في حضن بشرية لها يقينها، بشرية إذا ما وجدت

أمامها أسراراً أو فظاعات. أَنْسَنَتْها بسرعة، أما من يعيش في عالم غير مأمون، يصعب تحديده إلا بالمشكلات التي يطرحها، فإنه يرتاب في المنطق ولا يسيء استغلاله، إنه يقبل بأن الاستغناء عنه أمام بعض الظروف، أمام خطر يتطلب شجاعة أكثر مما يتطلب احتراساً، لهو ضربة ينبغي أن يجازف بها»[١٨].

هذه الجوانب التي عرضناها هي العمود الفقري للنظرية الشعرية التي بشر بها أدونيس ودافع عنها، وعُدّ من أهم مؤسسيها، وهي - كما يتضح من العرض السابق والمقارنة بين أقوال أدونيس وأقوال البيريس - عبارة عن ترجمة لآراء هذا الأخير، التي هي أيضاً تلخيص للنظرية الشعرية في الغرب في عهد الحداثة، فهل يحق لنا أن نسأل بشيء من التعميم: **هل يمكن أن تكون الحداثة العربية في الشعر مجرد نقل ومحاكاة للحداثة الغربية؟**

لقد اشتهر أدنيس في ثلاثة ميادين هي شعر التفعيلة، وقصيدة النثر، والتنظير الأدبي، وقد اهتم سامي مهدي بقصيدة النثر وبخاصة ما يتعلق بأبعادها النظرية وانتهى إلى أن أدونيس نقلها عن سوزان برنار واهتم منصف الوهايبي بتحليل شعر أدونيس (التفعيلة وقصيدة النثر) وخلص إلى أنه تجاوز حدود التأثر المعروفة ووصل إلى حد النقل من شعر سان جون بيرس، وفيما عرضته برهان ساطع على مدى استفادته من البيريس في حقل التنظير للشعر الحديث، وقد انحصر كل ما أخذه عنه في فصل واحد من فصول كتابه، هو فصل المغامرة الشعرية. وبَعْدُ، لعل المناهج التي اتُّبعتْ في دراسة أدونيس هي المسؤولة عن إعطاء هذه الصورة المريبة له، ولعل مناهج أخرى مختلفة تستطيع أن تنصفه أكثر فتظهر مدى ما أضافه إلى الأدب العربي الحديث في ميادينه الثلاثة المذكورة.

هوامش

١. مجلة الوحدة (المغرب) السنة ٧، العدد (٨٢ ـ ٨٣) آب ١٩٩١ ص٢٠، من مقال للدكتور عبد الواحد لؤلؤة بعنوان (التناص مع الشعر الغربي).

٢. جريدة الأسبوع الأدبي (دمشق) العدد (٣٢٩) الخميس ١٧ أيلول، ١٩٩٢ ص٨ حوار مع الشاعر منصف الوهايبي أجراه حسن سعيد.

٣. انظر كتاب (أدونيس منتحلاً) الطبعة الثانية طبعة جديدة ومنقحة. مطبعة مدبولي – عام ١٩٩٣ – الفصل الثاني: نقل فيه المؤلف كاظم جهاد مقالتي المنشورة في جريدة الأسبوع الأدبي العدد ٨٩ - تشرين الثاني عام ١٩٨٧.

٤. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تأليف كمال خير بك (بالفرنسية) ترجمة لجنة أصدقاء المؤلف، منشورات المشرق للطباعة والنشر ط١، ١٩٨٢، ص٧٢.

٥. شعرنا الحديث إلى أين؟ تأليف غالي شكري، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت. ط٢ ١٩٧٨. ص١١٠.

٦. عصر السريالية. تأليف والاس فاولي، ترجمة خالدة سعيد ط١ ١٩٨١ ص٣٠.

٧. زمن الشعر، تأليف أدونيس ط١، بيروت عام ١٩٧٢ ص١٣١.

٨. واقعية بلا ضفاف تأليف روجيه جارودي، ترجمة حليم طوسون، دار الكاتب العربي بالقاهرة عام ١٩٦٨ ص١٢٨.

٩. زمن الشعر: أدونيس ط٣ عام ١٩٨٣ ص١٤.

١٠. الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، تأليف البيريس، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدات ـ بيروت، عام ١٩٦٥، ص١٣٧.

١١. زمن الشعر ط٣ (م سابق) ص٩.

١٢. الاتجاهات الأدبية (م سابق) ص١٤٥.

١٣. زمن الشعر ط٣ (م سابق) ص٩.

١٤. الاتجاهات الأدبية (م سابق) ص١٤٦.

١٥. زمن الشعر (سابق) ص١٩.

١٦. الاتجاهات الأدبية.ص١٣٥ ـ ١٣٦.

١٧. زمن الشعر. ص١٩ ـ ٢٠.

١٨. الاتجاهات الأدبية ص١٣٤.

منطلقات الحداثة الشعرية
في تنظيرات أدونيس النقدية

من الظواهر الثقافية التي شغلت الناس كثيراً في السنوات الأخيرة، ظاهرة الحداثة في الشعر، وقد بدا من انشغالهم بها - على أصعدة مختلفة - أنها تجسد مسألة خطيرة، تتعلق بأذواقهم وأفكارهم وتقاليدهم الثقافية، ومن هنا تواترت في عناوين الصحف والمحاضرات لفظة الحداثة، ونوقشت في الندوات جوانب منها، وفي كل مرة تطرح تلك الظاهرة، تقترن من قريب أو بعيد، باسم الشاعر العربي المعاصر أدونيس، وهذا دليل على مكانته، وعلاقته الوثيقة بها، وهو حقاً، شاعر، ومترجم، ومنظر، وانطلاقاً من أهميته المذكورة، تناولنا هنا، واحداً من جوانبه الكثيرة تلك، وهو جانب التنظير، ولكننا - حتى في هذا الجانب المحدود، لا نستطيع أن نعالج - تفصيلياً - الأطروحات الواسعة التي امتدت رقعتها لتغطي مساحة كتبه التالية: (الثابت والمتحول بأجزائه الثلاثة - زمن الشعر - مقدمة للشعر العربي) وسوف نقتصر على تحديد المعالم الكبرى للحداثة الشعرية كما عرضها أدونيس نظرياً، وأبرزها في رأينا ما يلي:

أولاً: الرفض [الولع بالجديد / الثورة على التراث]

لن أناقش هنا، تعامل أدونيس مع التراث في شعره، منذ أعلن ثورته ورفضه، وصاح بملء صوته:

خريطتي أرض بلا خالق

والرفض إنجيلي

وإنما أناقش آراءه النظرية، التي بثها في مقالاته وكتبه عبر سنين طويلة، وكان من هذه الآراء دعوته الملحة إلى الجديد، وسخطه الشديد على التراث، فقد شرع أول الأمر يجهر برفضه لكل ما هو مستقر وسائد، ليتمكن بعد ذلك من خلق شيء جديد يحل محله، فالرفض بداية التمرد، والتمرد وسيلة التفرد وسبيل الثورة فهو تارة يقول: «ليس أمامنا غير الرفض، غير الخروج على القطيع والبحث عن عالم جديد.»[1] وتارة يكتب: «أخلق حالة الرعب، أشيع القدرة على الرفض، وأجعلها قدرة بلا حدود»[2] ويضيف موضحاً: «هل شعرك حديث؟ إذن هو قبل كل شيء، ومن حيث التجربة وأشكال التعبير رفض لما سبقه وانقطاع عنه»[3].

ومن هذا الرفض بدأت رحلته المديدة، التي جعلته في بحثه عن كل جديد، يجد نفسه معادياً لكل تقليد، مجاهداً لسحقه والقضاء عليه، بل اتخذ التجديد في نظره قيمة أخلاقية، وشكلاً من أشكال الطهارة والنقاء الروحي، وعندما وازن بين شعراء مجلة (شعر) عدّ الشاعر أنسي الحاج أكثرهم رفضاً للتقليد، وأقربهم إلى كل جديد، فامتدحه، وفضله حتى على نفسه، وخاطب صديقه القديم يوسف الخال قائلاً: «أنسي هو بيننا الأنقى، نحن - الآخرين - ملوثون بالتقليد قليلاً أو كثيراً»[4].

وفي غمرة ولعه بالتجديد، أخذ التطرف والمبالغة يقودان خطاه، نحو أرض هشة، يصعب الوقوف عليها بثبات، فإذا به يشنّ حملاتٍ متلاحقة على التراث، الذي رسّخته القرون في أذهان الجماهير، وشحنت به ذاكرتها الجماعية، وكوّن إحدى مقومات شخصيتها ووجودها، كما

أنه الأساس الذي يُبنى عليه أي صرح شامخ للتجديد الصحيح في الشعر، وبغير هضمه وتمثُّله واحتضان قيمه الإيجابية لا يمكن تطويره وتجاوزه، لكن أدونيس تحمّس فألغى هذا التراث. إلغاءً تتفاوت حدته بين مناسبة وأخرى، فمرة تسمعه يزمجر غاضباً: «ليس التراث مركزاً لنا، ليس منبعاً، وليس دائرة تحيط بنا» ومرة يُحدّد رسالة الشاعر الجديد، فإذا هي قبلَ كلِّ شيءٍ تجاوزُ هذا التراث ورفضُه «أن نرفض الإرث ونتجاوزه... ذلك جزء عظيم من رسالة الشاعر الجديد»[٦] ومرة ثالثة يتبرّأ من الماضي، ويدعو الناس إلى الاقتداء به، في التمرد والرفض والسخرية، فيقول لصديقه أنسي الحاج: «لسنا من الماضي، اللاماضي هو سرنا، الإنسان عندنا ملجوم بالماضي، نعلّمه أن يكسر اللجام ويجمح، نعلمه أنه ليس حزمة من الأفكار والمصنّفات... يسمونها تراثاً»[٧] وبعد، فإذا لم يكن التراث مركزاً ولا منبعاً، وليس إلا حزمة من الأفكار والمصنفات، فلابد من رفضه واستخدام لغة ضدية في مواجهته، «لغة بنوّة لا أبوّة، لغة آت لا ماض، كل كلمة فيها لغم، كل قصيدة جبهة قتال»[٨] وهكذا، لا يصلح التراث أن يكون مصدراً لوعي ثوري معاصر، وبالتالي، فلا مسوّغ - في رأيه - لقراءته أو تعلّمه: «إن الوعي الثوري لا يمكن أن يتولّد من قراءة التراث أو تعلمه»[٩].

أحياناً يخفف لهجته، فيقسم التراث إلى قسمين: النسغ أو الينابيع، والقشور، النسغ أو الينابيع يمكن الاستفادة منها كمصدر للإبداع أما القشور وهي التراث المكتوب، فلا تصلح للإبداع، إنها مجرد ثقافة عامة. وهذا التقسيم لا يغير- في الحقيقة - شيئاً من آرائه التي قدّمناها، وفيما تقدم رسمٌ للإطار العام الذي يلخص موقف أدونيس النظري من التراث ويبرز ولعه الشديد بالتجديد، وفي معارضتنا له نقف عند نقطتين هما تعريف الجديد، وتحديد العلاقة بين التراث والحداثة في الأدب.

أما عن **النقطة الأولى**، فقد يفهم الناس في حياتهم اليومية، أن الجديد هو الشيء الذي صنع لأول مرة، أو الشيء الذي ظهر حديثاً، وهذا فهم معقول، ولكنه عاميّ قاصر، أما المعنى الفلسفي الأعمق لمفهوم الجديد، فإنه يختلف بعض الاختلاف، لأنه أدق وأكثر توافقاً مع العلم، إن الجديد هو الظاهرة التي تعبر عن تطور صاعد، هو الطليعي المتقدم، وليس كل جديد طليعياً، الطليعي المتقدم (بعيداً عن أي معنى ايديولوجي) هو الجديد الذي ينبع بالضرورة من القديم، متمثلاً كل قواه الإيجابية، ففي أحشاء القديم، تتكوّن بذور الجديد، هذا هو الجديد بمعناه الفلسفي والفني، وهو ما يتطلبه النقاد والدارسون.

وأما عن **النقطة الثانية**، أي علاقة الحداثة بالتراث ـ في الأدب ـ فما سمعنا أحداً ذا رأي متزن يزعم أن الحداثة تبدأ من العدم، وتتجاهل التراث الفني الذي اختزن ثمرة القرون الغابرة، وما أظن أن رامبو كان جاداً عندما وجّه دعوته إلى شعراء عصره (هيّا إلى الحداثة المطلقة)، وحسبنا ـ هنا ـ أن نستهدي بآراء رجال لهم تجربتهم الفنية في الحداثة الأوروبية، هذا إليوت، الشاعر الأمريكي الشهير، يرى أن الشاعر العظيم، يتفرد بأسلوبه وإيقاعه وعقله، ولكن كيف يظهر تفرده؟ «إن أي أسلوب أو إيقاع، كتب له التفرد، لابد أن يشمل عقلاً متفرداً، وإن إيقاع الشاعر وتفرده، يدلان أيضاً على كيفية توحيده بين الماضي والحاضر، على إحرازه المزدوج لأشدّ الذهنية قدماً وأشدها تمدناً»(١٠).

أين هذا الفهم العميق لإدراك العلاقة بين الماضي والحاضر، من الفهم السطحي لدى أدونيس الذي يقول: «فمن المستحيل أن يكون الإنسان ماضوياً ومستقبلياً في آن»(١١) بل إن إليوت ليقرر أيضاً «أنّا لو مارسنا قراءة الشاعر ـ ونحن بارئون من الهوى ـ فإنا كثيراً ما نجد أن خير ما لديه، بل إنّ النواحي المتفردة في نتاجه، إنما هي التي ترك عليها

أسلافه الموتى من الشعراء طابع خلودهم بأسطع الألوان»[١٢] إن إنكار الأبوة وإضفاء الفضل على البنوّة وحدها، ضرب من الحماسة والطموح، لا تصوير لحقيقة إبداعية قائمة، وهذا ما يراه العلاّمة الفرنسي (لانسون) الذي كتب تاريخ الأدب في بلاده، ودبّج صفحات رائعة في دراسة عدد من أدباء فرنسا، إذ يقول: «إن أكثر الكتاب أصالة، هو إلى حد بعيد، راسبٌ من الأجيال السابقة، وبؤرة للتيارت المعاصرة، وثلاثة أرباعه مكوّن من غير ذاته»[١٣]. كيف نقبل بعد هذه الآراء المتزنة الرصينة مبالغات أدونيس ورفضه؟

ثانياً: التهافت على المآدب الغربية

أين أبحر أدونيس بعد أن هجر التراث وصب عليه قذائف سخطه وحمم ثورته؟ على الضفة الأخرى، وعلى مرمى البصر، تُعرض مآدب الغرب الثقافية شهية جذابة، فيها ألوان جديدة، وأشكال متنوعة، أبدعتها أيدٍ ماهرة صناع، وقد شدت إليها كثيراً من مثقفينا، منذ بداية نهضتنا الحديثة، ومازال هؤلاء يزدادون عدداً، ويشتدون رغبة، في مدى إقبالهم واستيعابهم وتمثلهم لتلك الثقافات، وكان أدونيس من أشدهم نهماً، وقدرة على الاستيعاب، لذلك، لا نستغرب أن يكون ثاني معالم الحداثة الشعرية لديه، الدعوة إلى تأسيس شعرنا الحديث على نظريات غربية حظيت باهتمامه واستحسانه. وقد تجلت دعوته تلك بالمظاهر التالية:

أ ـ الاقتباس من آراء النقاد الغربيين وكتاباتهم:

ونقلها نقلاً حرفياً ـ أحياناً ـ دون أية إشارة إلى المراجع أو المصادر التي نقل عنها، مما يوحي إلى القارئ العربي الذي لم يطلع على هذه

المراجع، أن تلك آراء أدونيس وأفكاره الخاصة، يعرضها على القراء، ويدعو إليها متحمساً، وقد مثّلنا لهذه الاقتباسات في موضع آخر، بيّنّا فيه عدداً من المبادئ والأسس والتعليلات التي نقلها حرفياً عن الناقد الفرنسي (البيريس) في كتابه (الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين) ولم نستقص فيه كل ما نقله أو اقتبسه. كما أشار الشاعر سامي مهدي إلى اقتباسات أدونيس من كتاب (قصيدة النثر منذ بودلير إلى أيامنا الحاضرة) للناقدة سوزان برنار، وكتب محمد جمال باروت يقول: «لعل أنضج كتابة نقدية عن خصائص قصيدة النثر، هي تلك التي كتبها أدونيس عام ١٩٦٠، غير أن أدونيس يعتمد في مقاربته لهذه الخصائص، بشكل شبه حرفي على أطروحة سوزان برنار، وتحديداً على مقدمتها.»[١٤].

ب ـ الاستيحاء من أفكار النقاد والمنظرين الفرنسيين:

وبخاصة، الرمزيين والسرياليين منهم، ومن يمحّص أفكاره التي تحمس لها فترة طويلة يجدها متناثرة على صفحات الكتاب الغربيّين. قال الأستاذ يوسف سامي اليوسف في كتابه (الشعر العربي المعاصر) معلقاً على التناقض بين شعر أدونيس وتنظيراته: «أما تنظيراته في الشعر، وهي ما يتناقض صراحة مع نتاجه الشعري، فقد وجدها جاهزة هي الأخرى، في التراث النقدي الفرنسي الحديث، ولا سيما تراث الشعراء الرمزيين، والمقالة الأولى في كتاب أدونيس (زمن الشعر) تستطيع فعلاً أن تحدد معنى المعاصرة... ولكن السؤال المهم هو هذا: **هل خلق أدونيس جوهر هذه المقالة أم ورثه عن نظرية الشعر الرمزية الفرنسية حصراً؟**

إن في ميسورنا أن نحدد المحاور الرئيسية لتلك المقالة، ثم نعيد كل

محور إلى مرجعه في التراث الفرنسي، إلى بودلير، رامبو، ملارميه، رينيه، شار»[١٥] وقال الأستاذ سامي مهدي «غير أنه لم يكن فيما كتب ونظّر إلا (ناقلاً) و(محاكياً) فما الحداثة الأدونيسية إلا "السريالية" ذاتها، وهذا ما تثبته منظومة المفاهيم التي ظل يرددها أكثر من ربع قرن، وعلى الرغم من أنه حاول أن ينكر هذه الحقيقة بأساليب شتى، لم يجد بداً في النهاية من الاعتراف بها بطريقته الخاصة.»[١٦] وقد تساءل يوسف سامي اليوسف بحق: «فلو ترجمت كتب التنظير النقدي الفرنسية إلى العربية، في أواسط القرن العشرين، أعني قبيل تنظيرات أدونيس، أفكانت أفكاره تبدو ناصعة وجديدة كما بدت في أواخر الخمسينات؟»[١٧].

ولعل القارئ أدرك الآن الفرق بين الاقتباس والاستيحاء، **فالأول** نقل حرفي **والثاني** استعراض لأفكار ومبادئ دون تقيد بأسلوب الأداء وصيغة التعبير.

ج- تقويم الشعر:

أصدر أدونيس كتابه (مقدمة للشعر العربي) مُتَوَخّياً أن يحقق عدة أهداف، منها إعادة النظر في الموروث الشعري عند العرب، ومنها التوكيد على أن مفهوم الشعر قد تغيّر بين الماضي والحاضر في تاريخ الأدب العربي، وأخيراً إعلان الدعوة إلى ما يسميه (الكتابة) حيث تتصهر الأنواع الأدبية ويتم الانفصال الكامل عن النظام بجميع مستوياته الرمزية والبنيوية، وقد تتبع عدداً من الشعراء، وسجل انطباعاته حولهم وحول إنتاجهم الشعري، بعد أن تزود بالثقافة الغربية «احب أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أني كنت كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزا ذلك، وقد تسلحوا

بوعي ومفهومات تمكنهم، من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الذاتي»[١٨] **فهل حقق فعلاً استقلاله الذاتي؟ لنختبر ذلك.**

كان من أكثر الذين أثاروا إعجابه من شعراء العرب القدماء، شاعران هما أبو تمام وأبو نواس فكيف حدث ذلك؟ يقول أدونيس: «قراءة بودلير هي التي غيّرت معرفتي بأبي نواس، وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام»[١٩] والحقيقة أنه - وقد أعجب بالشاعرين الفرنسيين - راح يبحث عن شبيهين لهما في الشعر العربي، فهو حين يبحث في خصائصهما، ويعدد منجزاتهما، ويطلق أحكامه عليهما، كان يستمد قيمه من الأدب الفرنسي، ومن أسماء الأدباء الذين أعجبوه، اسمع مثلاً، هذه الخلاصة عن أبي تمام «إنه الشاعر العربي الأول، الذي خلق لنفسه سلاسل فنية وعاش يرقص ضمنها، كما يعبّر نيتشه»[٢٠] ويضيف أيضاً[٢٠] «وهو بهذا كله يمهّد للشعر الرمزي، والشعر الصافي، إنه حد فاصل: كان الشعر قبله قدرة على التعود والألفة، فصار بعده قدرة على التغرب والمفاجأة، إنه ملارمه العرب» ونحن لا نناقش هنا صحة الأحكام على أبي تمام، ولا دوره في التمهيد للشعر الرمزي والشعر الصافي، وإن كان كل ذلك موضع نظر، ولكننا نسأل هل من الصواب الحكم على شاعر عربي قديم بتسميته باسم شاعر فرنسي حديث؟. ومثل ذلك يُقال في تقويمه لأبي نواس «فشعره شهادة على التغيّر، وتعبير عنه في آن، كانت صرخته الأولى: "ديني لنفسي ودين الناس للناس!" هذه نفسها صرخة العالم الحديث منذ بودلير... أبو نواس بودلير العرب»[٢٢] هل يدعونا أدونيس بحسب هذا المبدا، أن نضع كل شاعر عربي، في ظل واحد من شعراء أوروبا؟ وبالقياس على ذلك، نقول:

إن أدونيس هو سان جون بيرس العرب، مثلاً، وهل يصح تقويم الشعراء بهذه الطريقة؟

ثالثاً: كهوف المتصوفين

إن ثالث المعالم على طريق الحداثة الشعرية عند أدونيس، هو دخوله كهوف المتصوفين، والعودة إلى ما كتبوه، والتشبّع بآثارهم، واعتبار أدبهم وفنّهم وطرائقهم مصدراً جديداً للشعر العربي الحديث يتغذى منه، ويرتوي من مناهله، ومع أن التصوف ظاهرة عالمية قديمة، لها امتداداتها الحديثة في كل مكان، إلا أن أدونيس توقف عند الصوفية العربية، وأشاد بها، وأكّد أهميتها للشاعر العربي الحديث، وكتب يقول عنها «فالتصوف حدس شعري ومعظم نصوصه نصوص شعرية صافية، ولهذا فإن القيم التي يضيفها الشاعر العربي الجديد، أو يحاول أن يضيفها، إنما يستمدها من التراث الصوفي العربي، في الدرجة الأولى»[٢٣].

وهو يعرض الصوفية بكثير من النشوة والتمجيد، لقد عثر على ضالته، فإذا كان قد غرق في السوريالية إلى أذنيه، فإنه في حاجة إلى تسويقها لدى القارئ العربي المشدود إلى ماضيه وتراثه، وهذه الصوفية هي الوجه العربي من السوريالية، فما أحراه بتمجيدها بمثل العبارات التالية: «الصوفية هي النسم المبثوث في العالم - حيث التجربة هي انبثاق كوني، طوفان يغسل الواقع ويشيع الحلم والحياة في المادة، فتصرخ الأشياء وتتآخى، ويصير الحجر سرير عاشقين، حيث العودة إلى الواقع الأصلي الأول، بهذه العودة تمحي الحدود بين الأنا والآخر، بين الذات والموضوع، وينفتح العالم.. فتتمازج أشياؤه، ويتوحد أي شيء مع أي شيء: يصير الحجر ماء، والعصفور شجرة، والشجرة نهراً»[٢٤].

إن إقبال أدونيس على الصوفية ينقذه من مواقع الاتهام التي وجد نفسه في إطارها، فهو يستطيع الآن أن يقول إنه لا يرفض التراث كله وإنما يرفض القشور، بينما يأخذ اللباب والنسغ وهما يتمثلان في الصوفية، ومن أهم مآثرها ما يسميه بتجاوز الواقع أو «اللاعقلانية».

ونحن نعرف أن «اللاعقلانية» هي بالتأكيد الاختراع الرمزي الذي يقع موقع الجذر من جميع الإبداعات التقنية التي جاء بها شعراء المذاهب الحديثة في أوروبا، وبخاصة عند السرياليين، وباستطاعتنا أن نرى المبدأ الذي مكّن أدونيس أن يؤاخي بين الأشياء فيرى العصفور شجرة والشجرة نهراً، كما مكّن من قبل رامبو أن يكتب، من خلال المبدأ اللاعقلاني نفسه - فيقول: «تعودت الهلوسة الصرف، فأبصرت جلياً: مسجداً في مكان مصنع، ومدرسة للطبالين تنشئها الملائكة، وعربات تجرها الخيول وهي تخترق مسالك السماء، وبهواً في قاع بحيرة»[٢٥] وكما اعترف رامبو، بأن ما رآه قد صدر عن خلل أو جنون، ولكنه جنون مقدس إذ أضاف: «وانتهيت، فرأيت خللي أمراً مقدساً» كذلك فعل أدونيس حين قال: «أنا لا أستطيع أن أنتج شيئاً إلا وانا مجنون»[٢٦] ومن مآثر الصوفية الأخرى في نظر أدونيس أنها تعطي الغنائية نَفَس النبوّة أو التخييل، وهو «يعني شيئاً أشمل وأعمق من الخيال، فالتخييل هو رؤية الغيب»[٢٧] وهذا ما بشر به رامبو عندما تحدث عن الشاعر الرائي أو البصير في رسالته التي عرفت باسم (رسالة الرائي) وجاء فيها أن «بودلير الرائي الأول، ملك الشعراء، إله حقيقي»[٢٨] والإله - بلا شك - يرى الغيب، وبالتصوف يستطيع الشاعر أن يرى الغيب كما يقول أدونيس.

ومهما يكن من أمر فإن أدونيس أخذ عن الصوفية بعض جوانبها وأهمل جوانب أخرى منها «فالحدس الصوفي (الشعري) طريقة حياة،

وطريقة معرفة في آن: بهذا الحدس نتصل بالحقائق الجوهرية، وبه نشعر أننا حرار قادرون، بلا نهاية»[٢٩] نعم هي طريقة حياة وطريقة معرفة وقد وضحها الدكتور أبو العلا عفيفي فقال: «إن للحياة الصوفية جانبين مختلفين متمايزين ولكنهما متكاملان: الأول جانب المجاهدة أو تطهير النفس بالزهد... وهو جانب عملي في الحياة الصوفية، والجانب الثاني هو جانب الكشف والإشراق وهو طريقة المعرفة»[٣٠].

ومن الواضح أن أدونيس اكتفى بالجانب الثاني، ليكون منسجماً مع نزعته إلى السريالية، وأخيراً، فإن معالم الحداثة التي ميزت أدونيس في تنظيراته بدأت برفض التراث رفضاً يكاد يكون شاملاً، ثم جاء دور البحث عن البديل، فكان البديل هو التنظيرات الغربية، ولكنه وجد نفسه في منزلق خطر، فقد وُجّهت إليه التهمة بأنه يحتذي الغرب ويقلد الغربيين، فكان المخرج المناسب هو الصوفية العربية، التي تسوغ له في وقت واحد أن يرفض التراث بشكله الرسمي وأن يقبل الأسس والقيم الغربية، وقد لبست رداء شرقياً صوفياً تراثياً.

والحقيقة أن للتراث طيفاً واسعاً لا ينحصر في شكل رسمي عام كما لا ينحصر في إرث المتصوفين، وهو يشملهما معاً، والموقف الصحيح والسليم هو أن يتطلع الشاعر إلى المستقبل تطلعاً لا يمنعه من معرفة الماضي وفهمه واستيعابه، إنه سائق سيارة ماهر، يرقب كل ما أمامه على الطريق الذي يقطعه، ولكن المرآة المثبتة أمامه أيضاً تكشف له كل ما وراءه على الطريق الذي يسلكه. إن سلامته تتوقف على الرؤية المتوازنة لما أمامه ولما وراءه، وهكذا الشاعر العربي الحديث، والناقد العربي الحديث أيضاً. إنهما مدعوّان للسير نحو الأمام والتقدم إلى المستقبل مع وعي التراث والماضي والاهتداء بهما عَبْرَ مرآة النفس الصافية النقية.

هوامش

١. زمن الشعر: تأليف أدونيس ط٢ بيروت ١٩٧٢. ص٢٧١.

٢. زمن الشعر (المصدر نفسه) ص٢١٣.

٣. زمن الشعر (المصدر نفسه) ص٢١٩.

٤. زمن الشعر (المصدر نفسه) ص٢٨٥.

٥. زمن الشعر (المصدر نفسه) ص٢٧٠.

٦. زمن الشعر (المصدر نفسه) ص٢٢٦.

٧. زمن الشعر (المصدر نفسه) ص٢٦٧.

٨. زمن الشعر (المصدر نفسه) ص١٨١.

٩. زمن الشعر (المصدر نفسه) ص١٩٧.

١٠. اليوت الشاعر الناقد. تأليف ماثيسن. ترجمة إحسان عباس. نشر المكتبة العصرية بيروت ط١ عام ١٩٦٥. ص١٧٤ ـ ١٧٥.

١١. زمن الشعر (المصدر نفسه) ص ١٥١.

١٢. اليوت الشاعر الناقد (المصدر السابق) ص٧٢.

١٣. منهج البحث في الأدب تأليف لانسون، ترجمة د. محمد مندور (ملحق بكتاب النقد المنهجي عند العرب تأليف د. محمد مندور) نشر دار نهضة مصر للطبع والنشر / دون تاريخ / ص٤٠١.

١٤. مجلة المعرفة (دمشق) السنة ٢٤، العدد ٢٨٣ ـ ٢٨٤، عام ١٩٨٥ ص١٦٠.

١٥. الشعر العربي المعاصر: تأليف يوسف سامي اليوسف ط١ م١٩٨١/ دمشق ص٢٢٦.

١٦. مجلة الوحدة (المغرب) السنة السابعة، العدد ٨٢ ـ ٨٣ /١٩٩١/ ص٢٠.

١٧. الشعر العربي المعاصر (المصدر السابق) ص٢٢٧.
١٨. مجلة الوحدة (المصدر السابق) ص٢٠.
١٩. مجلة الوحدة (المصدر السابق) ص٢٠.
٢٠. مقدمة للشعر العربي، تأليف أدونيس ط١ بيروت /دون تاريخ/ ص٤٦.
٢١. مقدمة للشعر العربي (السابق) ص٤٧.
٢٢. مقدمة للشعر العربي (السابق) ص٤٧.
٢٣. مقدمة للشعر العربي (السابق) ص١٣٠.
٢٤. مجلة الآداب (بيروت) العدد ٣، عام ١٩٦٦ ص١٩٦.
٢٥. فصل في الحجيم شعر آرثر رامبو ترجمة رمسيس يونان ط١ ١٩٨٣ ص٤٦.
٢٦. مجلة الأسبوع العربي (بيروت) العدد ١٥ ص٦٥.
٢٧. مقدمة للشعر العربي (السابق) ص١٣٢.
٢٨. رامبو قصة شاعر متشرد. ترجمة صدقي إسماعيل. المجلد الثاني من مؤلفاته الكاملة دمشق. ص٢٨٤.
٢٩. مقدمة للشعر العربي (السابق) ص١٣١.
٣٠. التصوف: الثورة الروحية في الإسلام: تأليف د. أبو العلا عفيفي. بيروت /دون تاريخ/ ص١٣٢ ـ ١٣٣.

أصداء عالمية
في شعر أدونيس

- ١ -

قال عبد الوهاب البياتي - أحد رواد الشعر العربي الحديث - في مقابلة سُئل فيها عن رأيه في شعر أدونيس وقصائده: «هي انعكاس لقراءاته يا صديقي، أقول لك ذلك عن خبرة وعمق، فأنا اقرأ الشعر كثيراً بالعربية كما في الاجنبية، وأعتقد أن هذه (الأطروحات) كلها، ليست من ابتكاراته، أدونيس يقرأ ويُمْسك بخيوط كثيرة، إنه موهوب بالدبلجة، هو مؤسسة قائمة بذاتها في هذا المجال»[1].

وقالت خالدة سعيد - زوجة الشاعر أدونيس وإحدى دارسات الأدب الحديث - في تعليقها على ديوان (أغاني مهيار الدمشقي): «بهذه اللغة، وبلهجتها الغنائية الاسطورية، يحمل إلينا أدونيس، انخطاف النبوّة وقشعريرة الخلق.»[2].

بمقارنة هذين القولين المتناقضين، تنفتح لنا أبواب التساؤل: **أين الحقيقة وأين الصواب في تثمين أدونيس وتقويمه؟** هل تقتصر موهبته على الدبلجة واستعارة أصوات الآخرين، كما يقول البياتي؟ أم تتجاوز ذلك كثيراً وتبلغ مرحلة الخلق والنبوّة كما تقول خالدة سعيد؟

نحن لا نتعصّب لأدونيس، كما لا نتعصب عليه، فميداننا هو الدرس والبحث واستخلاص النتائج الموضوعية، إننا مؤمنون بأن الشعر يصنع من الشعر، ولابد من التأثر والاستفادة من الآخرين، وموضوعنا هو تلمُّس الأصداء التي خلّفها شعراء عالميون في شعر أدونيس، لا بقصد

الإدانـة ولا الاتهـام، ولكـن مـن بـاب التـداخلات النصـيّة (التنـاصّ) والاقتراب من الأدب المقارن، الذي يهتمّ بالتاثر أو التأثير الذي يحدث بين الأدباء، الذين ينتمون إلى قوميات مختلفة ولغات متباينة.

- ٢ -

لاحظ عدد من الدارسين والنقاد العرب، أن اصداءً قوية من الشعر العـالمي تـتردد في دواويـن أدونـيس، نسـتعرض الآن بعـض أقـوالهم وملاحظاتهم في هذا المجال. يقول الدكتور إحسان عباس، في معرض كلامه عن الشعراء العرب المعاصرين وعلاقتهم بالتراث، متحدثاً عن أدونيس كواحد منهم «إنه أحياناً يستعير ـ كما يفعل أي شاعر ـ لغة غيره، فيردد عبارة سان جون بيرس، ومن قبله بودلير، حين يقول: (الليل يتخثر). وهو من قول سان جون بيرس (والآن يتخثّر النهار كاللبن) وليس قوله (وفوق جثث العصافير تدب طفولة النهار)[٣] إلا ترجمة تكاد تكون حرفية لقول سان جون بيرس أيضاً (على هياكل العصافير القزمة ترحل طفولة النهار) ومن الممكن إضافة تعبيرات أخرى»[٤].

ولاحظ الدكتور عبد الواحد لؤلؤة في بحث له حول «التناصّ مع الشعر الغربي» أن أدونيس تاثر تأثراً عاماً بالسوريالية، وباثنين من شعراء فرنسا هما بول فاليري، وسان جون بيرس، وتناول بعض التفاصيل المحددة المتصلة بهذا التأثر، فذكر أن السورياليين مثلاً، ينادون بالتغيير في علاقات الأشياء، ولو عن طريق الهدم، وان أدونيس جاراهم في مناداتهم، فقال:

«يا رؤانا للناس والارض...
عين الأرض تاهت
فغيّري الاشياء...»

وأن في الشعر الفرنسي قصيدة بعنوان (زهرة الكيمياء) ولأدونيس قصيدة تحمل العنوان نفسه، كما لاحظ التشابه بين الرفض الذي يسم مواقف أدونيس ويتردد في شعره، وبين رفض فاليري المتكرر حتى على لسان الشجرة، حين يقول: «كَلاّ، تقول الشجرة، تقول كلاّ، بالتماعة رأسها الباهر» وكذلك، فيما يتعلق بالنرجسية، أسطورةً ومعاني، فالنرجسية تتسرب إلى عدد من قصائد أدونيس، وبخاصة في ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي) ومن أمثلة ذلك قوله في (طرف العالم ـ مزمور): «للشقائق زينة أتزيّا بها، للصنوبرة خصر يضحك لي، ولا أجد من أحبه، هل كثير إذن أيها الموت، أن أحب نفسي»[٥] وقد تقدمه فاليري بقوله: «أنا نرسيس المحبوب، لست معجباً، بغير جوهر ذاتي وحده، وكل ما عداه لا معنى له عندي سوى الغموض، كل ما عداه ليس غير الغياب»، وأكثر مظاهر تأثره بالشعر الفرنسي، تظهر في التشابه بينه وبين سان جون بيرس، وبخاصة بعد أن تعرّف عليه، وترجم له أعماله مجزّأة ثم كاملة.

ومن نقاط التأثر أو الاحتذاء أن بيرس يحب البحر ويحتفي به، في كثير من قصائده، ونلمس بعض ذلك عند أدونيس، بيرس يحنّ إلى الطفولة وكذلك أدونيس، يقول بيرس: أنا حامل عبء الكتابة»، ونجد هذه الفكرة تتردد عند أدونيس ويشبّه جسد المرأة بالسفينة، وهذه الصورة تتكرر عند أدونيس، يتحدث بيرس على لسان ربان السفينة عن وضوح كلامه إذ يتحدث عن البحر والمياه، لكن الآخرين يجدون كلامه غامضاً، وتوجد هذه الفكرة عند أدونيس حين يقول: «لماذا كلما أوضحت ازددت غموضاً؟» يتحدث بيرس عن الحب والمرأة واللذة بلغة نجد انعكاساتها في «تحولات العاشق» عند أدونيس إلى درجة الإفراط[٦]، وعلى ذكر هذه القصيدة، فقد لاحظ الشاعر والباحث الأكاديمي التونسي منصف الوهايبي أن قارئ أدونيس، قد يرتاب في

بعض الصور الشعرية في هذه القصيدة فهي تكاد تكون مزيجاً من لغة النّفري الصوفية ومن لغة سان جون بيرس الملحمية المغتلمة، وأن كثيراً من نصوصه الشعرية تزاوج بين مثل هذه المستويات اللغوية المتباينة»(٧).

ومن الذين لاحظوا تأثر أدونيس بشعراء غربيين آخرين، الشاعر والناقد صلاح نيازي في دراسة له عن ديوان أدونيس (شهوة تتقدم في خرائط المادة) الذي نشرته دار توبقال - الدار البيضاء، بالمغرب في ٨٤ صفحة عام ١٩٨٧، إذ رأى تشابهاً بين أدونيس وإليوت، فأدونيس يقول في قصيدته (شهادة): «وأقول: الصحارى في حدائق هذا الزمان» ويقول إليوت في قصيدته (رماد الأربعاء): «الصحراء في الحديقة - الحديقة في الصحراء» فيعلق صلاح نيازي قائلاً: «لا فرق بين القولين، إلا في طريقة توظيف الفكرة، عند أدونيس محدودة بزمان (هذا الزمان)، وعند إليوت جاوزت كل زمان، عند أدونيس كأنها قائمة بذاتها لا علاقة لها بما قبلها أو بعدها. عند إليوت محصلة أحداث جسيمة متعاقبة»(٨).

- ٣ -

هذه الملاحظات وغيرها، مما لم نشر إليه، تؤكد بروز الأصداء القوية للشعر العالمي في شعر أدونيس، وسوف نركز بحثنا الآن، حول قصيدة واحدة من قصائده، هي (قبر من أجل نيويورك)، التي حظيت بإعجاب السيدة خالدة سعيد، وعدّتها فتحاً جديداً في الشعر العربي الحديث، ومما قالته عنها: «تشكل القصيدة أساساً، لحظة رؤية محورية، تتحرك في اتجاهات عديدة وعلى مستويات عديدة: الراهن الحضاري، الشخصي العيني المباشر، حيث تتردد أسماء الأصدقاء في نيويورك، والأماكن الأليفة في بيروت (ميرين، نعمة الله، إيف بونفوا، يارا، ثم مكتبة رأس بيروت زهرة الإحسان، مطبعة مايك وكمال) أو

أسماء الأماكن في نيويورك، ومن جهة ثانية هناك الأصداء والصور التاريخية، وبتقاطع المستوى الحلمي بالمستوى المادي اليومي المباشر، يقوم في هذه القصيدة تداخل نصي، هو عبارة عن أصوات تخترقها، يحاورها الشاعر (عروة بن الورد - والت ويتمان) وتداخل إشاري، حيث تخترق الإشاراتُ الرياضية واختزالاتٌ لأسماء الآلات والماركات (IBM، مثلاً) حدودَ الأبجدية، وتفتَحُ جسدَ النص على الأصوات والأشكال، وتنهض الشاعرية على ديناميكية التفاعل بين هذه العناصر، وهي تغتسل في حلم الشاعر، وترسم رؤيته الشمولية»(٩).

هذه القصيدة، التي هي محور البحث الآن، بدأ الشاعر كتابتها بعد زيارته لمدينة نيويورك عام ١٩٧١، وأتمها بعد عودته إلى لبنان، ونشرها في ديوانه (وقت بين الرماد والورد)(١٠) المطبوع ضمن منشورات (مواقف) في طبعته الأولى عام ١٩٧١، وأعادت دار العودة طبعه ثانية في العام نفسه. وأنا على يقين أن أدونيس قرأ كل ما كتبه لوركا وسنغور حول نيويورك، قبل أن يكتب اقصيدته، ولهذا أفاد منهما وأدخل شيئاً من معانيهما فيها، ولا غرابة في ذلك، فكل الدلائل تشير إلى أن الكتابة عنده عملية واعية وليست عفوية، ولهذا تكون قراءاته جزءاً أساسياً من تجربته الشعرية، فلا عجب أن يدخلها في نسيج قصائده، ومن المعروف أن للشاعر الإسباني لوركا ديواناً اسمه (شاعر في نيويورك) طبع أول مرة عام ١٩٤٠، كما أن للشاعر السنغالي سنغور ديواناً اسمه (أثيوبيات) طبع عام ١٩٥٦، وهو يحتوي على قصيدته (نيويورك) وقد تشابهت الحوافز الخارجية لدى الشعراء الثلاثة ودفعتهم إلى الكتابة عن نيويورك فهم جميعاً زاروا المدينة الأمريكية واطلعوا على بعض أحوالها وأوضاع سكانها فتأثروا بها وترجموا تأثرهم في قصائد، ومن نقاط التشابه الأخرى، توافقهم على بعض المعاني

الأساسية وبعض الصور الفنية، ويمكن توضيحها على النحو التالي:

١ ـ الاحتجاج على بؤس الأطفال:

وضياعهم في مجتمع تتحكم فيه الأموال، ويتغطرس فيه مالكو النقود، وقد التقى الشاعران أدونيس ولوركا، حول هذه الفكرة، لأن الأطفال، يمثلون في نظرهما، البراءة والحيويّة والجيل الإنساني الصاعد، والعنصر المتجدد في المجتمع، لكنهم يتعرضون للاستلاب وفقدان الامن والسعادة، على أيدي أباطرة المال وعبدة العجل الذهبي في أمريكا، ويقف أدونيس منددا بآلة المال الجهنمية التي طحنتهم بعجلاتها النارية، وحرمتهم الغذاء الذي يضمن بقاءهم ويصون وجودهم، وجعلت من النفايات طعاماً لهم، وتركتهم فريسة للجرذان تفتك بهم، وتلتهم لحومهم الغضة، في مدينة مزدحمة يتراكم فيها الناس، أنقاضاً ورمالاً مكومة، كما في قوله: «رمل من البشر، يتكاثف بروجاً بروجاً، وجوه تنسج الأزمنة، النفايات ولائم للأطفال، والأطفال ولائم للجرذان»[١١] وقبل أدونيس بعدة عقود، جسّد لوركا رؤيته للأطفال في المدينة ذاتها، على نحو مماثل، وصور رؤوس الأموال بصورة الدبابير الهائجة، التي تطارد الأطفال، وتلاحقهم في كل مكان، لتقض مضاجعهم وتفتك بهم قبل أن يكبروا، يقول لوركا:

«النقود، كدبابير هائجة
تبحث عن الأطفال المشردين وتلتهمهم
فهم يعون، لحظة يولدون
أنه لا جنّة، ولا حب طبيعي...»[١٢]

وهكذا يظهر النسغ الفكري واحداً لدى الشاعرين، بينما تتقارب الصور الفنية أشد التقارب، فالدبابير عند لوركا توازيها الجرذان عند أدونيس.

٢ ـ دعوة حي هارلم إلى الثورة والأعمال العنيفة:

هنا أيضاً يلتقي الشاعران لوركا وأدونيس، لقد نظر أدونيس إلى حي الزنوج في نيويورك، باعتباره موئلاً للظلم والاضطهاد، ومقراً للاستغلال والتمييز العنصري، فأهله يعانون من الفقر والجوع والشقاء أقسى المعاناة، والشاعر مؤمن بأن عجينة الثورة ستختمر وتنضج، ثم تنطلق عاصفة مدمرة، جاعلة من العنف وسيلة ضرورية للنصر، وقد بدت هذه الأفكار في قوله: «هارلم، لست آتياً من الخارج، أعرف حقدك، أعرف خبزه الطيب، ليس للمجاعة غير الرعد المفاجئ، ليس للسجون غير صعقة العنف»(١٣).

وإن مثل هذه المعاني، نجده مبثوثاً في كثير من قصائد لوركا، وهو الذي قضى نحو عام كامل في نيويورك، فشاهد بؤس زنوجها، وأحسّ بآلامهم، ودعاهم إلى ثورة شعبية، تخرج سناجيب المستغلين من أوكارهم، فتهز شوارع المدينة، وليطفئ الزنوج نار حقدهم بالانتقام من مضطهديهم من البيض، يقول لوركا:

«عندئذٍ أيها الزنوج، عندئذٍ، عندئذٍ
لكم أن تلثموا بحقد، عجلات الدراجات
وتضعوا المجاهر في أوكار السناجيب»(١٤)

وكما هو بيّنٌ، فإن لكل من الشاعرين صوره، ووسائل تعبيره الخاصة به، لكن الرؤية لديهما واحدة، والمعاني واحدة، والموقف واحد، وهذا لا يأتي عفوياً ابداً.

٣ ـ هجاء الطابع اللاإنساني للحضارة الأمركية:

في هذا الهجاء، يلتقي أدونيس مع لوركا من جهة، ومع سنغور من جهة ثانية، فقد تأمّل شاعرنا العربي تلك الحضارة، ودرس جوانب متعددة منها، فخلص إلى أنها جديرة بالرفض، وحريّة بالهجاء، لا لسبب

واحد، ولكن لعدة أسباب تراءتْ له، أولها أنها حضارة قتل وتدمير وموت، لقد نبّه إلى هذا الأمر منذ بداية القصيدة، حين أوجز وصفها بقوله: «حضارة بأربعة أرجل، كل جهة قتل وطريق إلى القتل، وفي المسافات أنين الغرقى»[١٥] وليس مستقبلها، بأفضل من ماضيها أو حاضرها، فالدولة التي فجّرتْ قنبلتها الذرية - في هيروشيما - في القرن العشرين، وقضت على آلاف الأبرياء أو شوّهت نسلهم، لن تتورع في القرن القادم، عن ارتكاب ما هو أخطر من ذلك، يقول أدونيس: «للقطط والكلاب، القرن الواحد والعشرون، وللبشر الإبادة، هذا هو العصر الأمريكي»[١٦] إن شبح الموت، ورائحة الجثث، وظلال الخناجر، من مقومات تلك الحضارة، ولهذا يهجوها في مواضع مختلفة من قصيدته، كما في قوله: «وتحت الشجر، أشباح جثث وخناجر، ونهضت في الصباح صارخاً: نيكسون كم طفلاً قتلت اليوم؟!»[١٧].

إن أصداء ساطعة، وظلالاً داكنة لهذه الآراء، تتراءى في شعر لوركا، فهو - حيناً - يغضب ويشتد انفعاله فنسمعه صارخاً بالمدينة الظالمة:

«يا نيويورك العار
يا نيويورك الأسلاك والموت...»[١٨]

و - حيناً آخر - يتأمل بهدوء ويصغي بأسى، لأنّات المضطهدين، وآهات المتألمين، فيشم رائحة الدماء والجثث، تفوح لامن الإنسان وحده، ولكن من الحيوان أيضاً فيكتب:

«وا هارلم!
إليّ تصل تأوهاتك، مجتازة جذوع الأشجار
وفي المصاعد، وعبر لوحات رمادية،
وفي الجياد الميتة، والجرائم البسيطة»[١٩]

وحيناً ثالثاً، ينظر إلى المدن الأمريكية، فيرى إلى أيّ دركٍ، انحدرت حياة الإنسان، وضاعت كرامته، وتمزقت قيمه، أمام ضربات الموت الساحقة، فيقول:

«الموتى يتفسّخون تحت ساعات المدن
والحرب تمر باكية، بألف فأر رمادي
والحياة، ليست نبيلة، ولا خيّرة، ولا مقدّسة»[٢٠]

وهكذا، يأسف الشاعر، لأن «أمريكا تغرق نفسها بالآلات والدموع»[٢١]، ذلك هو السبب الأول في رفض الشاعرين العربي والإسباني للحضارة الأمريكية، أما السبب الثاني، فهو ما يمكن أن نسميه «سلطة الكمبيوتر» حيث كل شيء يحسب حساباً مالياً، ويبرمج برمجة آلية، وعندئذ يغدو الإنسان نفسه رقماً من الأرقام، وجزءاً من عملية إحصاء، أو عدداً متمماً لقانون احتمال، وقد احتج أدونيس، على هذا الجانب من الحضارة الأمركية في قصيدته فقال:

«نيويورك
أيتها المرأة الجالسة في قوس الريح
شكلاً أبعد من الذرة، نقطة تهرول في فضاء الارقام...
المعركة آتية بين العشب والأدمغة الالكترونية.»[٢٢]

وإن مثل هذا الاحتجاج، يسمعه القارئ، مرةً من لوركا، ومرة من سنغور، أما لوركا فإنه حين صور بؤس الأطفال وشقاءهم، أعلن تشاؤمه ونفوره من مستقبلهم، لأنه مبرمج في وحول الأرقام والقوانين، فقال محتجاً:

«فهم يعون لحظة يولدون
أنه لا جنة، ولا حب طبيعي
يعرفون أنهم ماضون إلى وحل الأرقام والقوانين»[٢٣]

وأما سنغور فقد احتج أيضاً على لغة الأرقام والحسابات في الحضارة الأمريكية، لأنها تبعد البشر عن القيم الإنسانية الرفيعة، وتنزل بهم اللعنة التي تنأى بهم عن السماء، وتحجب عنهم نور الإله، يقول سنغور: «لقد حل زمان الجمع والطرح والقسمة وتسديد الحسابات»[٢٤] ثم ينصح نيويورك بتطهير نفسها من آثامها، والعودة إلى الصفاء الإلهي حيث يقول: «نيويورك: عليك أن تصيخي السمع لمزامير الله.»[٢٥].

هنا أيضاً، نجد أن أفكار الشعراء الثلاثة تدور حول محور واحد ويبقى أن نرى السبب الثالث لرفض الحضارة الأمريكية، وهو هيمنة الصناعة والتجارة وطبع كل شيء بطابعهما، فيد التصنيع تمتد إلى كل الموجودات، وتحولها إلى سلعة تباع وتشرى، وعند ذاك، ترينُ الرتابة على العمل، وينعدم الشعور الإنساني بالمنتجات، فيغترب الإنسان، عن ذاته، عن الطبيعة، عن الأشياء التي صنّعها، إن أعضاء الجسد تصنّع وتباع، قال أدونيس: «كسل يشبه العمل، وعمل يشبه الكسل، القلوب محشوة اسفنجاً، والأيدي منفوخة قصباً»[٣٦]. إن المؤسسات المالية التي توظف كل شيء لحساباتها، هي ميدوزا العصر الحديث ،ما إن تمسُّ شيئاً حتى تحوّله إلى مادة مصنّعة للتجارة، يحسب فيها حساب الربح والخسارة، كما كانت ميدوزا في الأسطورة اليونانية، كلما وقعت عيناها على شيء حولته إلى حجر، وها هو ذا أدونيس يعرض ذلك: «شبح ميدوزي، يرتفع بين الكتف والكتف، سوق العبيد من كل جنس، بشر يحيون كالنباتات في الحدائق الزجاجية.»[٢٧] إن كل شيء هنا سلعة تعرض للبيع حتى المقدسات: «كل شيء للبيع؛ النهار والليل، حجر مكة، وماء دجلة»[٢٨] هذه الأفكار والمعاني جميعاً أصداء متناثرة مماكتبه لوركا وسنغور، فلنقف قليلاً عند سنغور، ولنسمع ملاحظاته على الحضارة الأمريكية، من خلال

قصيدته نفسها، يحدثنا وقد أمضى أسبوعين في نيويورك، فتكشفت له الحقائق، وزالت لحظة الانبهار بجمال المدينة فقال:

«أسبوعان دونما أنهار أو حقول
وكل طيور الهواء تسقط فجأة
ميتةً على الرماد العالي للسطوح المستوية
ما من ابتسامة طفل تتفتح، ويده يانعة في يدي
ما من ثدي أم،
فقط، سيقان من النايلون،
سيقان واثداء، لا عرق لها ولا رائحة
ما من كلمة رقيقة، إذ ليس ثمة شفاه
بل فقط، أفئدة اصطناعية،
يدفع من أجلها بالعملة الصعبة»(٢٩)

الانطباع الذي تتركه القصيدتان واحد، أو متقارب إلى أقصى حدّ، القلوب المحشوة بالاسفنج هي قلوب صناعية، وسيقان النايلون أشبه بالنباتات في الحدائق الزجاجية، من الصعب أن تتوارد الخواطر، أو «يقع الحافر على الحافر» كما كان أجدادنا يقولون، بكل هذه التفصيلات، بالإضافة إلى مواقف أخرى.

٤ ـ مخاطبة الشاعر الأمريكي والت ويتمان:

توقف عند هذا الشاعر كل من لوركا وأدونيس، والمعروف أن ويتمان (١٨١٩ ـ ١٨٩٢) عُرف بتعاطفه مع الزنوج، ودعوته إلى إلغاء الرق، وحبه للديمقراطية، وكانت طفولته بين (منهاتن) و(هارلم)، لقد حاوره أدونيس في قصيدته، ليقول له: إن ما كافحتَ من أجله لم يتحقق، وإن فقراء نيويورك وأغنياءها، بيضها وسودها، مازالوا كما عهدتهم، إلا أن الأمر زاد سوءاً بعد تضخم الصناعة، التي قضت على

عفوية الإنسان، وحتى اسم الشاعر قد اندثر: «ويتمان: لم أرك في منهاتن، ورأيت كل شيء: القمر قشرة تقذف من النوافذ، والشمس برتقالة كهربائية»[٣٠] وحاوره لوركا من قبل، ولكنه لم يتحدث عن الصناعة وإنما بدأ حواره بإظهار احترامه وإعجابه فقال:

«ما عجزت أيها الشيخ الجليل: وولت ويتمان
عن رؤية لحيتك الحافلة بالفراشات»[٣١]

ثم عاتبه على بعض مواقفه الإصلاحية التي كانت متراخية، ولامه على عدم انغماسه في هموم الفقراء والبائسين فقال:

«ولكنك لم تبحث عن العيون المخدّشة
ولا عن مستنقع القار الأسود، حيث يغمر الأطفال
ولا عن الجراح الملتوية كبطن ضفدع»(٣٢)

وسواء اتفق الشاعران على مادة الحوار أم اختلفا، فإن الاختيار وحده، ومحاورته كافيان للدلالة على التقائهما عند المحاور الهامة.

٥ ـ الحلم بتوحيد المتناقضات:

لا أعرف إذا كان هناك شخصان يشاهدان ـ في النوم ـ حلماً واحداً، ولكنني عرفت أن هناك شاعرين جمعهما حلم واحد، وإن كان من أحلام اليقظة، هما أدونيس وسنغور، فكلاهما يتطلع إلى المصالحة بين الظالم والمظلوم والأبيض والأسود والغنيّ والفقير والشرق والغرب والمستعمِر والمستعمَر... إنما يختلفان في الوسيلة القادرة على تحقيق ذلك الحلم، أما أدونيس فالشعر عنده صاحب المعجزة، والكلمة هي السحر لهذا نسمعه يقول: «ليكن دورنا الآن، أنتظر أن يجري الفولغا بين منهاتن وكوينز، أنتظر أن يصب هوانغ هو، حيث يصب الهدسون، تستغرب؟ ألم يكن العاصي يصبّ في التيبر، ليكن دورنا الآن، أسمع رجة وقصفاً، وول ستريت وهارلم يلتقيان، يلتقي الورق والرعد، الغبار

والعصف»[٣٣] وأما سنغور، فإن الوسيلة السحرية عنده لتحقيق حلمه هي التمازج الحضاري بين الشعوب، وبخاصة بين السود والبيض، وعندئذ يتحقق السلام والأمن، وتزول التناقضات التي فصلها أدونيس في عباراته السابقة، قال سنغور يخاطب نيويورك:

«خلي الدم الأسود يجري في دمك يا نيويورك
حتى يزيل الصدأ عن مفاصلك الفولاذية
كأنه زيت الحياة
وعندئذ يعود ما كان في أقدم العصور
وتتحقق الوحدة من جديد،
ويتم الوفاق بين الأسد والثور والشجر
ويرتبط الفكر بالعمل، والإشارة بالمعنى»[٣٤].

من خلال الجوانب المذكورة، يتبين للقارئ مدى استفادة شاعرنا العربي من كل من الشاعرين لوركا وسنغور، لقد ضيّقْنا الإطار فاقتصرنا على دراسة قصيدة واحدة من قصائده، كما فعلنا من قبل حين اقتصرنا على دراسة مقالة واحدة من مقالاته وبينا المصادر والمراجع التي استقى منها أفكاره فيها، أما اختيار هذه القصيدة بالذات، فلأن الكثيرين يرون أن القصيدة النثرية أكثر حداثة من القصائد الإيقاعية التي ترتكز إلى تفعيلات الخليل، ولأن بعض النقاد يعدون قصيدة أدونيس (قبر من أجل نيويورك) من أهم قصائده الأخيرة.

هوامش

١. مجلة الكفاح العربي (بيروت) السنة ١٥ان العدد ٥١٩، الاثنين ٨٨/٦/٢٧.
ص٤١ ـ ٤٧.

٢. مجلة الناقد (لندن) العدد الأول، تموز ١٩٨٨، ص٦٣.

٣. أغاني مهيار الدمشقي: أدونيس، ط٣، دار العودة ـ بيروت، ١٩٧١، ص١٩٦.

٤. اتجاهات الشعر العربي المعاصر: د. إحسان عباس، الكويت. عام ١٩٧٨.
ص١٣٧ وما بعدها.

٥. أغاني مهيار (مصدر سابق) ص١٦٩.

٦. مجلة الوحدة (المغرب) السنة ٧، العدد: ٨٢ـ ٨٣، آب ١٩٩١ ص٢١ ـ ٢٢.

٧. جريدة الأسبوع الأدبي (دمشق) العدد ٣٢٩، ١٧ أيلول ١٩٩٢ ص٨.

٨. مجلة الناقد (مصدر سابق) العدد نفسه ص٦٤.

٩. مجلة مواقف، العدد: ٥١ ـ ٥٢، ١٩٨٤، ص٤٥ ـ ٤٦.

١٠. وقت بين الرماد والورد: أدونيس، ط٢، دار العودة ـ بيروت، عام ١٩٧١.

١١. المصدر نفسه ص٨٢.

١٢. لوركا: مختارات من شعره، ترجمة عدنان بغجاتي، ط١، دار المسيرة بيروت
عام ١٩٨٠ ص٣١.

١٣. وقت بين الرماد والورد (سابق) ص٨٣.

١٤. لوركا (سابق) ص١٣٠.

١٥. وقت بين الرماد والورد. ص٧١.

١٦. المصدر نفسه ص٩١.

١٧. المصدر نفسه ص٩٠.

١٨. لوركا (سابق) ص١٣٩.

١٩. المصدر نفسه. ص١٣٠.

٢٠. المصدر نفسه. ص١٤٢.

٢١. المصدر نفسه. ص١٤٤.

٢٢. وقت بين الرماد والورد. ص٨٠.

٢٣. لوركا. ص١٣١.

٢٤. مجلة الآداب (بيروت) السنة ١٥، العدد ٤، عام ١٩٦٧ ص٨٨ (ترجم القصيدة علي شلش) علماً بأن لها ترجمات كثيرة جيدة مثل ترجمة يوسف اليوسف وجمال حمدان...

٢٥. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٢٦. وقت بين الرماد والورد، ص٧٣.

٢٧. المصدر نفسه، ص٧٣.

٢٨. المصدر نفسه، ص٧٦.

٢٩. مجلة الآداب (مصدر سابق) الصفحة نفسها.

٣٠. وقت بين الرماد والورد. ص٩١.

٣١. لوركا ص٣٩.

٣٢. المصدر نفسه ص١٤١.

٣٣. وقت بين الرماد والورد ص٩٣.

٣٤. مجلة الآداب (مصدر سابق) الصفحة نفسها.

محتويات الكتاب

مقدمة الطبعة الثانية [نظرة عامة في الحداثة الشعرية ٧
مقدمة الطبعة الأولى ١٥
تمهيد ١٧
تجليات الحداثة في الشعر العربي المعاصر ٢١
الحداثة الغربية ٢١
نشأتها : ٢١
تعريفها : ٢٢
الحداثة العربية ٢٤
إرهاصات الحداثة ٢٥
مرحلة الحداثة ٣٧
خصائص الحداثة والشعر الحديث ٣٨
الرؤيا والشعر العربي الحديث ٥٣
١ ـ الرؤيا بمعنى التهويم الرومانسي : ٥٨
٢ ـ الرؤيا بمعنى الكشف والحدس والنفاذ إلى أعماق الواقع وأسراره : ٦٠
٣ ـ الرؤيا بمعنى تصور المستقبل واستشرافه والتنبّؤ به : ٦٦
٤ ـ الرؤيا بمعنى «وجهة نظر في الحياة» : ٧٠
٥ ـ الرؤيا باعتبارها أداة أو منهجاً فنياً لصياغة الشعر الحديث : ٧٣
٦ ـ دلالات أخرى للرؤيا : ٧٥
الكشف واللغة في الشعر الحديث ٨١
التجديد : مفهومه وحركاته ٩١
الحركة الأولى : حركة الإبداعيين (الرومانسيين) ٩١
الحركة الثانية : الرمزية ٩٤
الحركة الثالثة : شعر التفعيلة ٩٥
الحركة الرابعة : قصيدة النثر ٩٨

ظاهرة الغموض في الشعر العربي قديماً وحديثاً ١٠٣
تمهيد (دواعي البحث) ١٠٣
جدّيّة المسألة ١٠٤
الغموض في الشعر العربي القديم ١٠٥
١ ـ الألفاظ الغريبة : ١٠٦
٢ ـ الألفاظ المشتركة(٢) : ١٠٨
٣ ـ التعسُّف في الصياغة : ١١٠
٤ ـ المعاني الدقيقة : ١١٢
الذوق العربي القديم وظاهرة الغموض ١١٣
أولاً : المعاني المكشوفة ١١٤
ثانياً : النثرية في الشعر : ١١٥
ثالثاً : التشبيه وعكسه ١١٦
الغموض في عصر النهضة ١١٩
الغموض لدى (جماعة أبولو، والرمزيين) ١٢١
الغموض في الشعر الحديث ١٢٨
بدايات هذا الشعر ١٢٩
نظرة أخيرة ١٤٣
أسباب الغموض : ١٤٤
معاني الغموض : ١٤٩
قيمة الغموض : ١٥١
الحداثة الشعرية في تنظيرات خليل حاوي ١٥٩
الماغوط والحداثة وقصيدة النثر ١٧٥
ثقافة الماغوط : ١٨١
الماغوط والشعر الغربي : ١٨٣
محتويات شعره : ١٨٦
فن الماغوط وخصائص الشكل في شعره ١٩٠
أولاً : توظيف الجزئيات والتفصيلات المهملة : ١٩١

ثانياً: دمج الذات مع الواقع: ١٩٢
ثالثاً: الصور الحسية المبتكرة: ١٩٣
رابعاً: إيقاع السخرية: ١٩٥
خامساً: مفردات الواقع وتعبيراته: ١٩٦
أدونيس والمراجع الغربية ١٩٩
ـ تعريف الشعر الحديث وتحديد صفاته: ٢٠٣
ـ مهمة الشعر الحديث: ٢٠٤
ـ غرابة الشعر الحديث كغرابة الفيزياء الحديثة: ٢٠٦
ـ رفض الشعر الحديث للمنطق الخطابي: ٢٠٧
منطلقات الحداثة في تنظيرات أدونيس النقدية ٢١١
أولاً: الرفض (الولع بالجديد / الثورة على التراث) ٢١١
ثانياً: التهافت على المآدب الغربية ٢١٥
آ ـ الاقتباس من آراء النقاد الغربيين وكتاباتهم: ٢١٥
ب ـ الاستيحاء من أفكار النقاد والمنظرين الفرنسيين: ٢١٦
ج ـ تقويم الشعر: ٢١٧
ثالثاً: كهوف المتصوفين ٢١٩
أصداء عالمية في شعر أدونيس ٢٢٥

صدر للمؤلف:

عمر أبو ريشة: دراسة في شعره ومسرحياته
ط١ عام ١٩٨٨ نشر دار المعرفة دمشق.

الحداثة ... مفهوم يحمل معناه .. يمكن أن تأتي نتيجة تطور الآليات الإجتماعية والمعرفية، ويمكن أن تكون إنقلاباً على ما هو سائد نتيجة حاجات اجتماعية ومعرفية أساسية فتتكون منظومات جديدة غير مسبوقة .

تلعب ثقافة أي مجتمع دوراً أساسياً في قبول أو رفض المفاهيم والقيم الحديثة، وبخاصة إذا كانت هذه المفاهيم والقيم تتضارب مع ما هو متعارف عليه أو فيها خدش للموروث الثقافي .

ليس من الضروري أن تخضع هذه المنظومات الجديدة إلى معايير ثقافية سابقة، بل يمكن لهذه المنظومات أن تنتج معايير ثقافتها بنفسها.

ربما يكون الدين والإيديولوجيا أهم المصادات التي تعوق الفعل الحداثي .. ويمكنها تشويهه وتحويله إلى فعل توفيقي بين ما هو سائد وما ينبغي أن يكون.

وتبقى الحداثة مشروعاً غير مكتمل .

الناشر

دار معد للطباعة والنشر والتوزيع
سوريا - دمشق - شارع بور سعيد - مبنى الطاووسية
تلفاكس : 232 0839 ص.ب: 10877
www.dar-maad.com
info@dar-maad.com